

MÚSICA Y SOCIEDAD

Antonio Alaminos Fernández

Presentación

El *Programa de Investigación Música y Sociedad* del **Observatorio Europeo de Tendencias Sociales** de la Universidad de Alicante (Obets) inicia su andadura en 1998, con varias investigaciones sobre la música en publicidad. Estas investigaciones darían lugar a tesis doctorales, y ponencias en congresos internacionales como *Let the music play the feelings: The performative effect of advertising music* o *La sacralización de lo profano: los procedimientos de creación de patria*.

El desarrollo de Nuevas Tecnologías de la Comunicación desde principios del siglo XX ha propiciado una musicalización de la sociedad que configura (en sus formas y efectos) una nueva vida cotidiana. El programa de investigación Música y Sociedad se diseña desde una aproximación empírica, aplicando metodologías propias de las Ciencias Sociales, y en el que la economía, la sociedad, la política, el consumo, los medios de comunicación o los movimientos sociales son, entre otros, los fenómenos sociales en interacción con la música.

En este libro se recoge una muestra de la actividad de investigación y difusión de resultados, en un contexto bien definido en términos temporales: las sociedades capitalistas postindustriales y los efectos sobre ellas de la musicalización facilitada por las Nuevas Tecnologías.

Antonio Alaminos Fernández



© Antonio Alaminos Fernández

Diseño cubierta: Antonio Alaminos Fernández

Diseño dibujos: Paloma Alaminos Fernández

Edita:

**Librería Compás, S.L.
Aptdo Correos 2060
www.libreriacompas.com
Correo-E: correo@libreriacompas.com
Tel.: 965672233
03013 ALICANTE**

I.S.B.N.:978-84-86776-89-3.

Dep. Legal:

Imprime:

**Grafibel 2010, s.l.
C/. Padre Mariana, 15 - bajo
grafibel2010@gmail.com
03004 ALICANTE**

Índice

La música ambiental y los “no-lugares”	1
Introducción	3
La modernidad y los “no-lugares”	3
Amueblando los “no-lugares”: de Satie a Brian Eno	7
De las “esferas sonoras colectivas” a las “esferas sonoras individuales”	10
15 M. La expresión del conflicto en las canciones protestas	17
Introducción	19
El bricolaje como método del sentido.	23
Formas discursivas: análisis de los estilos musicales	25
Los sujetos y la expresión del conflicto	29
Conclusiones	35
La música de ascensor en el cine: un análisis semiótico	37
Introducción	39
Las raíces emocionales	40
Metodología: Paradigmas y sintagmas	45
La música en su lugar: Análisis paradigmático	48
El lugar de la música: Análisis sintagmático	52
Conclusiones	53

**¿Quién es Frank Sinatra? La contribución de la “voz” a un anuncio de
automóvil** 55

Introducción: Tipos de música y marco conceptual 57

Estudio de caso: “My Way” y Sinatra en movimiento 61

Diferencial semántico 61

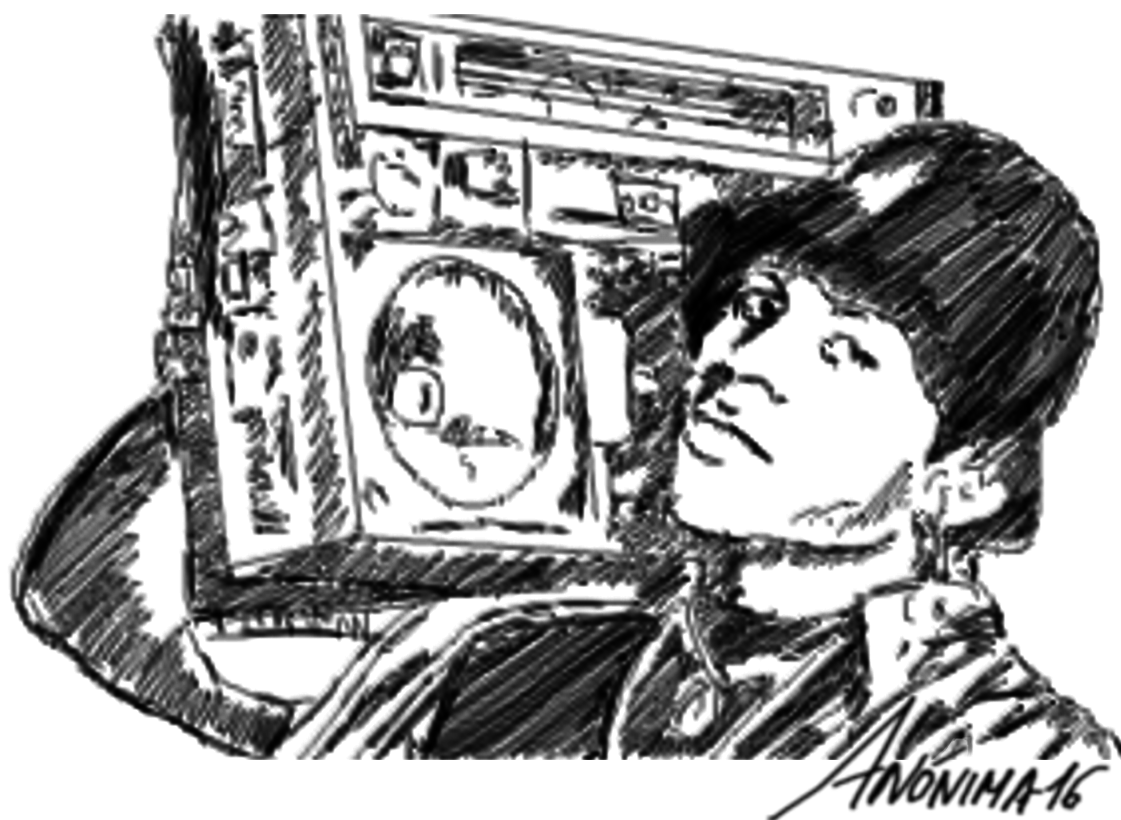
Conclusiones 65

Los efectos multidimensionales de la música 67

Las funciones sociales de la música para el cambio social 75

Bibliografía 85

La música ambiental y los “no-lugares”



Introducción

El siglo XX ha sido el escenario temporal donde se ha producido la expansión de dos conceptos estrechamente vinculados tanto con la modernidad como con la denominada sobremodernidad: la música ambiente y los “no-lugares”. En este texto describimos y explicamos como los dos fenómenos experimentan un proceso de desarrollo y cambio, en gran parte causado por las transformaciones tecnológicas que han dado forma, y facilitado potencialidades, a los espacios sociales. En términos de presentación, vamos a proceder a mostrar el despliegue de ambos fenómenos de forma separada. Primero la constitución analítica del “no-lugar”, y su expansión desde lo espacial físico hasta definir un correlato en la esfera de lo virtual. En un segundo momento, consideraremos de forma específica el desarrollo y cambios que experimenta la música ambiental, específicamente en lo que se refiere a la íntima relación que establece con los “no-lugares” y la generación de atmósferas mediante esferas sonoras colectivas, así como sus posteriores transformaciones en un espacio virtual habitado por sonoridades aisladas creadoras de atmósferas personales mediante el establecimiento de “esferas individuales”. La música ambiental es el resultado de la interacción entre la genialidad de Satie, y su música para el amueblamiento musical (música para escuchar sin convertirse en público), y las potencialidades tecnológicas que representó el invento del Telarmonio y posteriormente el Muzak.

La modernidad y los “no-lugares”

Los conceptos de espacio y lugar han sido ampliamente debatidos en múltiples disciplinas: Arquitectura, Antropología, Filosofía, Artes Plásticas, etc. Ambos conceptos han dado ocasión de reflexiones y cuestionamientos. Sin intención de defender ninguna definición definitiva del término, sí es importante destacar algunos rasgos y reflexiones que han tomado en la investigación actual cierta relevancia heurística. Partiremos de una distinción simple entre “espacio” y “lugar”. Desde la óptica de la arquitectura "Los conceptos de espacio y de lugar, por lo tanto, se pueden diferenciar claramente. El primero tiene una condición ideal teórica, genérica e indefinida, y el segundo posee un carácter concreto, empírico, existencial, articulado, definido hasta los detalles"¹. A partir de esa articulación básica, Augé efectúa un refinamiento conceptual, desde una lectura social del

¹ A.A.V.V. Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales. Ed. UPC, Barcelona, 2000, pp, 101.

concepto, incorporando la noción de “no-lugar”. La idea del “no-lugar” era un concepto que se encontraba presente en las reflexiones de varios autores anteriores como Maurice Merleau-Ponty (1948), el arquitecto Víctor Gruen (1978) o Michel de Certeau (1990). Sería, no obstante, Augé quien ofrecería la elaboración más exitosa del concepto. Precisamente, porque los “no-lugares” son uno de los rasgos característico de lo que él define como *sobremodernidad*.

"Así, al definir el lugar como un espacio en donde se pueden leer la identidad, la relación y la historia, propuse llamar no-lugares a los espacios donde esta lectura no era posible. Estos espacios, cada día más numerosos, son:

- Los espacios de circulación: autopistas, áreas de servicios en las gasolineras, aeropuertos, vías aéreas...
- Los espacios de consumo: super e hipermercados, cadenas hoteleras
- Los espacios de la comunicación: pantallas, cables, ondas con apariencia a veces inmatrimiales.

Podemos pensar, por lo menos en un primer nivel de análisis, que estos nuevos espacios no son lugares donde se inscriben relaciones sociales duraderas. Sería, por ejemplo, muy difícil hacer un análisis en términos durkheimianos de una sala de espera de Roissy: salvo excepción, por suerte siempre posible, los individuos se mueven sin relacionarse, ni negociar nada, pero obedecen a un cierto número de pautas y de códigos que les permiten guiarse, cada uno por su lado. En la autopista, sólo veo del que me adelanta un perfil impasible, una mirada paralela, y luego cuando lo tengo delante el pequeño intermitente rojo que encendió casi sin pensarlo.

Estos no-lugares se juxtaponen, se encajan y por eso tienden a parecerse: los aeropuertos se parecen a los supermercados, miramos la televisión en los aviones, escuchamos las noticias llenando el depósito de nuestro coche en las gasolineras que se parecen, cada vez más, también a los supermercados. Mi tarjeta de crédito me proporciona puntos que puedo convertir en billetes de avión, etcétera. En la soledad de los no-lugares puedo sentirme un instante liberado del peso de las relaciones, en el caso de haber olvidado el teléfono móvil”².

Evidentemente, el planteamiento de Augé no ha carecido de críticas. Por ejemplo, el hecho de que existe un efecto temporal que interfiere con la catalogación de los “no-lugares” (los “no-lugares” pueden tener diferentes usos y

² Marc Augé. *"Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana"* en http://www.ddooss.org/articulos/textos/Marc_Auge.htm

ocupaciones durante el día) o tener un significado especial (asociado a un uso particular) para determinados grupos (como por ejemplo jóvenes haciendo botellón en un parking). La mayoría de las observaciones críticas han sido aceptadas por él, incorporándolas como matices a la idea sustancial del crecimiento del número de “no-lugares”.

"Es necesario aclarar que la oposición entre lugares y no-lugares es relativa. Varía según los momentos, las funciones y los usos. Según los momentos: un estadio, un monumento histórico, un parque, ciertos barrios de París no tienen ni el mismo cariz, ni el mismo significado de día o de noche, en las horas de apertura y cuando están casi desiertos (momento)".

Marc Augé nombra como “no-lugares” aquellos espacios que podríamos denominar espacios de uso de espera. En definitiva para Augé todo espacio dedicado a una función de espera o transporte son “no-lugares”. Partiendo de la idea de Marc Augé sobre los espacios de espera, consideramos que los “no-lugares” físicos y virtuales, cuando incorporan un uso y una experiencia personal, (la vivencia personal del conductor de un autobús no será igual que la de un pasajero) adquiere un significado particular de modo que “no-lugar” pasa a ser vivido. Por ello puede ser interesante diferenciar, desde el punto de vista EMIC, entre “no-lugar” vivido y “no-lugar” ocupado, correspondiendo el “no-lugar” ocupado con la idea básica de Augé sobre espacios de espera. Con ello se genera un cuadro analítico de cuatro tipos: lugar, espacio, “no-lugar” vivido y “no-lugar” ocupado.

Tabla 1

Espacio	Lugar	“no-lugar”	“no-lugar” ocupado
Lugar no conocido y del cual no se tienen vivencias personales ni uso.	Lugar conocido y del cual se tiene una vivencia personal y de uso.	Espacio de uso de espera en el cual el participante no realiza acción de espera.	Espacio de uso de espera en el cual el participante realiza la acción de espera.

Fuente: Elaboración propia a partir de Michel de Certeau y Marc Augé.

No obstante, refinamientos conceptuales a parte, las ideas esenciales que en esta ocasión nos interesan son el incremento de las situaciones de espera (en el uso del tiempo) y de los “no-lugares” (uso del lugar) durante el siglo XX en las sociedades occidentales desarrolladas. La aportación original de Augé es su consideración como indicadores de una época histórica determinada que él denomina “sobremodernidad”. En cierto modo, los “no-lugares” se expanden y

crecen al ritmo del cambio social durante finales del siglo XIX, XX y principios del XXI, hasta llegar a ser un rasgo característico de una época. Ese proceso de “no lugarización” se asocia al desarrollo, consolidación y transformaciones de lo que se denominaría como música ambiente. En definitiva, la música ambiental forma parte de la lógica que intenta humanizar (dar un significado, ya sea emocional, comercial, etc.) un entorno urbano donde la vida está en transito y espera.

Es importante destacar como los “no-lugares” refieren tanto a la realidad física como a la virtual. De hecho, desde finales del siglo XX y principios del XXI, su mayor desarrollo está en los “no-lugares” de la comunicación. Para Augé, de una forma en cierto modo elemental respecto a las dimensiones de lo virtual, propone los “no-lugares” virtuales como "Los espacios de la comunicación: pantallas, cables, ondas con apariencia a veces inmateriales". Estos “no-lugares” desconectan del entorno físico próximo, y permite en nuestra opinión la creación de microclimas musicales: “no-lugares” personales" dentro de los “no-lugares colectivos". La música ambiental que suena de forma audible para todos es lo que aquí denominaremos “burbujas colectivas”, en los que puede sonar una música ambiental diseñada en diferentes formas según el propósito (restaurante de fast food, sala de espera, centro comercial, etc.). En las ocasiones en las que el individuo escucha su propia música por sus auriculares estaría utilizando las oportunidades que ofrecen los “no-lugares” virtuales para crear “burbujas individuales”. En definitiva, el individuo aislar la soledad de las situaciones de transito y espera refugiándose en un “no-lugar” virtual personal, que profundiza ese vacío relacional que alberga los “no-lugares” colectivos. La cuestión central es el papel que la música ha ejercido dentro de ese proceso de industrialización y terciarización, así como de crecimiento urbano, que han vivido las sociedades occidentales desarrolladas en el último siglo.

Amueblando los “no-lugares”: de Satie a Brian Eno

Un concepto estrechamente vinculado al concepto de lugar es el de atmósfera (también denominado ambiente). Este concepto, propio de la psicología social, tiene en la actualidad un status científico relativamente débil³ como se aprecia en el escaso debate sobre su medición empírica (Navalles, 2006 y 2008; Jiménez et al. 2004; Irtega, García y Trujillo, 2013). La Real Academia Española de la Lengua da los siguientes significados para el término atmósfera (además del físico): "Espacio al que se extienden las influencias de alguien o algo, o ambiente que los rodea", así como "Prevención o inclinación de los ánimos, favorable o adversa, a alguien o algo". "Espacio", "ánimo", "influencia", "ambiente" son elementos clave de la noción de atmósfera. La definición de uso científico no se aleja de la ofrecida por la Real Academia de la Lengua, si bien hace énfasis en la definición de atmósfera desde el punto de vista social: "Es la disposición de animo, tono o sentimiento que esta difundido en un grupo en un espacio y tiempo determinado"⁴. A pesar de ser un concepto muy utilizado, (es posible hablar de atmósfera en pintura, música, arquitectura, psicología social, antropología, sociología, política, etc.) su grado de formalización (qué significa en términos operativos, a qué mecanismos psicológicos responde, cómo influyen o se generan las condiciones para establecer atmósferas, etc.) es muy limitado. A pesar de dicha falta de formalización, el concepto es usado con frecuencia e incluso como parte de la descripción o explicación de un fenómeno (por ejemplo, atmósfera electoral). Por lo general, los conceptos “ambiente” y “atmósfera”, se refieren recíprocamente, o en su definición se apoyan en el uso de entimemas, estableciendo un acuerdo tácito entre el lector y la definición. Se presupone que el lector sabe y comprende lo que significa la noción de atmósfera o ambiente, basándose en su experiencia personal. El sentido común rellena los vacíos operativos del concepto, dado que se sobreentiende que todo el mundo comprende lo que significa y a qué se refiere la idea de atmósfera o

³ NAVALLES, Jahir. "Prolegómenos a la Psicología Social: La Idea de Atmósfera en la Psicología de la Colectividad". *Cinta Moebio* (2006). 27, pp, 284-302.

NAVALLES, Jahir. "Idea de atmósfera. Psicología social y otros prolegómenos". *Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social*. (2008). 13, pp, 307-316.

ARISTIZABAL, Amaia Jiménez, CONEJERO LÓPEZ, Susana, RIVERA, Joseph de, PÁEZ ROVIRA, Darío. "Alteración afectiva personal, atmósfera emocional y clima emocional tras los atentados del 11 de marzo". *Ansiedad y estrés*, (2004). 10, n. 2-3, , pp, 299-312.

VILLODRES, Carmen Ortega, GARCÍA HÍPOLA, Giselle, TRUJILLO CERESO, José Manuel. La influencia de la atmósfera política local sobre la conducta electoral. Un estudio del voto socialista en las elecciones locales andaluzas de 2011. *Revista internacional de sociología*, (2013). 71, n. 3, pp, 617-641.

⁴ CHURBA, Carlos Alberto, *La Creatividad*. Ediciones Dunken. Buenos Aires. 1995.

ambiente, cuando se refiere a una reunión o un lugar. Un ejemplo de esto anterior es la definición de Eno (1978) "Un ambiente se define como una atmósfera, o una influencia de nuestro entorno: un matiz"⁵. En el caso de la música y sus efectos sociales, los dos términos son esenciales para, desde un punto de vista analítico comprender su función y uso. Es evidente que "atmósfera" y "ambiente" forman parte de la agenda de investigación de aquellos que estudiamos la música en todas sus dimensiones. En esa tarea, es interesante tomar como referencia lo avanzado e indagado en otras elaboraciones artísticas, como puede ser el arte cinematográfico. La idea central de la noción de atmósfera y ambiente es que el estado de ánimo y los sentimientos de un grupo, varían dependiendo de las condiciones físicas que les rodean, así como de las interacciones y relaciones establecidas entre las personas, siendo el resultado de múltiples condicionantes. Así, reconociendo la complejidad del concepto (como consecuencia de la necesidad de crear atmósferas audiovisuales) destaca la noción de atmósfera en la creación cinematográfica. "Atmósfera. Se denomina atmósfera al espacio de influencia de una película, al ambiente favorable o adverso que se pretende crear en determinadas escenas. En el cine la atmósfera se planifica con cuidado con el fin de lograr la comunicación interactiva entre lo que hay en la pantalla y el espectador. Para ello, toda la trastienda del cine se vuelve operativa, los decorados, la música, los movimientos de cámara, el ritmo, la puesta en escena, los sonidos ambientales..."⁶. Claramente, la creación de atmósferas en el cine implica y obliga a la intervención de los efectos musicales. La música contribuye y define, con una importancia elevada, la creación de una atmósfera (ambiente). Dentro de la película, pero también fuera de ella, en el espacio de butacas. En un fenómeno de envolvimiento que integra el producto (película) y el espectador en una atmósfera común. Exactamente al igual que la música, que también intenta apelar a todos los sentidos, tanto desde lo auditivo como en su simbiosis con los contextos de escucha: conciertos, fiesta, situaciones románticas, etc. La atmósfera se genera en un espacio y condiciones determinadas. Prácticamente todas las músicas buscan la transformación del oyente. Ya sean músicas rituales tribales, himnos o Rock and Roll. Sin embargo existe un tipo de música, o de uso de ella, especialmente pensado y orientado a los "no-lugares": es la que Eno denominaría "música ambiental". Una música diseñada para la creación de "ambientes" en los "no-lugares". Son nuevas creaciones artísticas que se perfilan desde su origen

⁵ ENO, Brian. Ambient 1: Music for Airports. (Composition), 1978.

⁶ Glosario de cine. Universidad de Huelva.<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm>

como paralelas a otras creaciones sociales: los espacios urbanos de espera y tránsito. Los “no-lugares”. Aquellos lugares que, recordemos, no generan identidad en los individuos. En ese sentido, y atendiendo a la noción de atmósfera como unidad de medida de presión, empleo la sinonimia para indicar que nuestro interés aquí se centra en la creación de atmósfera emocional en espacios de “atmósfera social cero”⁷ en términos de presión social. Como expresaba Augé, “salvo excepción, por suerte siempre posible, los individuos se mueven sin relacionarse, ni negociar nada, pero obedecen a un cierto número de pautas y de códigos que les permiten guiarse, cada uno por su lado”. Sin relación interpersonal la presión de lo social se atenúa y debilita. Por ello, en lo que se refiere a la noción de atmósfera, propongo su doble sentido, primero en tanto que referido a la creación de un ambiente, y segundo como expresión de unidad de presión social, de densidad relacional interpersonal. Los “no-lugares” son espacios de atmósfera cero en términos de presión social en los que la música ambiental aspira a introducir una atmósfera social⁸ que le haga más habitable. En ese sentido, DeNora, defiende la tesis de que la música forja una relación entre “the polis, the citizen and the configuration of consciousness. Music is much more than a decorative art... It is a powerful medium of social order” (2000: 163). Precisamente para ilustrar su poder, refiere a como la música ambiental (Muzak) puede ser utilizada para crear y controlar un “environment and the behaviour that takes place within it”. Para DeNora, la música tiene la potencialidad de ser una herramienta de control y opresión (recordemos que la música se utiliza como herramienta de tortura psicológica, para forzar a comer más rápido o promover compras compulsivas) pero también puede actuar constituyendo identidades y articulando emociones que empodere a la gente. Las emociones son una parte sustantiva de los campos significantes de la música Alaminos Fernández, A (2014). Especialmente en los “no-lugares”, que la urbanización y los nuevos estilos de vida han difundido junto al desarrollo económico y tecnológico. La música ambiental en los “no-lugares” es música para momentos donde el tiempo no se consume realizando una actividad, sino que la actividad es consumir el tiempo esperando algo.

⁷ Atmósfera. Fís. Unidad de presión o tensión equivalente a la ejercida por la atmósfera al nivel del mar, y que es igual a la presión de una columna de mercurio de 760 mm de alto. RAE.

⁸ Bajo forma de metáfora, el doble significado está presente en expresiones coloquiales, donde una condición atmosférica física se aplica a una situación o espacio social. Por ejemplo “Había una atmósfera muy tensa, o muy relajada, una atmósfera tormentosa, un ambiente acogedor, etc.”

De las “esferas sonoras colectivas” a las “esferas sonoras individuales”

La ocupación de los “no-lugares” por la música es el resultado del encuentro entre las innovaciones tecnológicas y la creación musical. Desde el punto de vista de la creación musical, la posibilidad de una concepción “sobremoderna” de la música se inicia con Satie y su propuesta revolucionaria de otras formas de vivir y experimentar la música. En 1917 Satie acuña el término “música de amueblamiento” en una composición con una intencionalidad muy especial. Como describe Espinosa (2011) “escribió su gloriosa *Musique d’ameublement* (Música de amueblamiento, o bien: Música para amueblar) con una aspiración seria: que la música suene sin que el que escucha adopte alguna de las posturas, físicas o simbólicas, convencionales, es decir que el público deambule por la sala, sin sentarse en una butaca frente a los músicos. Que la música sea parte de la estancia, como los muebles, o el decorado” . De esta manera Satie componía, al mismo tiempo que establecía, una propuesta musical perfecta para la música ambiente. La música como elemento de amueblamiento para los “no-lugares”. La música deja de ser el foco de atención, abandona el escenario y ya no es espectáculo. La propuesta musical respondía a otras formas de vivir y experimentar la música. En definitiva, la posibilidad de crear “esferas sonoras colectivas” dónde los individuos comparten un mismo ambiente y experimentan estímulos sonoros similares. En el espíritu de la música ambiental se encuentra lo colectivo, lo social, aunque eso no excluye que en determinadas circunstancias la música ambiental que suena en las esferas colectivas llegue a provocar emociones individuales, debido a experiencias previas particulares. Es la fase de inicio de un proceso que, gracias a la tecnología del momento, permite construir ambientes musicales compartidos para los “no-lugares”, y que volvería a cambiar décadas más tarde gracias a las innovaciones tecnológicas, permitiendo personalizar los ambientes sonoros.

La música ambiental es una consecuencia del desarrollo de las tecnologías de la comunicación: teléfono, radio e incluso internet. Sin las innovaciones en las tecnologías de la comunicación no hubiesen existido, en su origen, el Telaarmonio (1906), el Telaarmin y finalmente el hilo musical. El Telaarmonio fue el primer instrumento enteramente electrónico y polifónico, que además retransmitía su música a diferentes establecimientos y hogares de la ciudad a través de la línea telefónica. La música automática es una música con propiedades especiales, al desvincularse la ejecución musical humana “in situ” y que permite su audición de forma simultánea en sitios muy diversos. Contiene la potencialidad, explotada en

décadas posteriores con la música electrónica, de una uniformización que permite combinar las ventajas de la música conocida con su uso en segundo plano. Con la música ambiental, la música de masas experimenta una transformación que la convierte en música producida en masa. Un ejemplo claro de esto es las adaptaciones de canciones versionadas en piano bar electrónico, óptimas para transmitir hilo musical. El Telarmonio sería sustituido rápidamente por la radiodifusión y el hilo musical. En ese sentido, Satie realizaba una nueva lectura de la música y sus funciones sociales que se anticipa al apogeo de los medios de comunicación de masas. Hoy en día, el mundo social está musicalizado en su cotidianidad: en los autos, los lugares públicos, los centros comerciales, en los domicilios. La música está, gracias a la tecnología, por todas partes. Rodea y envuelve la cotidianidad integrándose en ella. Esa nueva realidad de la música es anticipada por Satie, con la grandeza de la composición orientada a dicho fin. La música ambiental, en ese sentido, es heterogénea en sus sonidos (puede ser intencionalmente inadvertida o muy ruidosa, según el ambiente a amueblar) y en sus fuentes: preexistentes o compuesta con intencionalidad ambiental. Así, si cualquier música puede ser empleada para crear ambientes (al generalizarse, es el uso de la música lo que permite caracterizarla como ambiental, por ejemplo *La chica de Ipanema*), Satie crea la música intencionalmente para ser ambiental. Es esa línea creadora, componer para amueblar, la que ejercitaría (brevemente) en su época final Silvestre Revueltas, al componer en México su “Música para charlar” en 1939. En opinión de Espinosa (2011), la composición de la música ambiental, al menos considerando los dos grandes referentes (Satie y Eno) tenía unas propiedades musicales específicas. Así, Satie “Gustaba de hacer repetir y repetir y repetir el mismo compás, alargar la melodía, con pocas, cada vez menos notas, un anuncio del minimalismo que vendrá, pero en su caso con un sentido armónico denso, tan complejo como brutalmente sencillo .

La música progresivamente va ocupando “no-lugares” y lugares durante todo el siglo XX. Una música que explora sus potencialidades, vinculada a las tecnologías y el desarrollo urbano. Así, por ejemplo, es utilizada en los ascensores de los grandes rascacielos y en los aviones para tranquilizar a quienes lo utilizaban, en los anuncios para motivar compras, en los cinematógrafos para ocultar el ruido de las maquinarias, etc. En sí misma, la música ambiental adquiere su propio significado por existir. Un “no-lugar” (hall de un hotel, por ejemplo) en los años 50 era más moderno por el hecho de tener música ambiente. La presencia de la música en estos “no-lugares” denotaba innovación y la música en todas partes era una novedad en sí misma. El medio de transmisión y su uso en los “no-lugares”

transmitía simultáneamente la idea de moderno, en los términos de McLuhan, donde el medio es también el mensaje. Ese valor social de la música ambiente permitía que entre sus propiedades se encontrara el de ser expresión de modernidad. Este hecho se enfatizaría por el empleo de nuevos procedimientos musicales, como es la música electrónica. En sus momentos de mayor intensidad, la música ambiente y la tecnología se fusionan mediante el empleo de los instrumentos electrónicos. La ecuación que se establecía, era que la Música ambiental = nuevas tecnologías = modernidad. Un rasgo fundamental de la música ambiental era la producción de modernidad como un rasgo adicional en el nivel de la connotación. Según Lanza (1994), es en los años cincuenta cuando aparecieron diferentes tipos de música ambiente ligados a la modernidad, gracias a los avances tecnológicos como el Muzak y estilos musicales como el Easylistening.

Precisamente, en su momento de apogeo, reaparece la propuesta creativa de Satie y otro gran compositor Brian Eno, compone música ambiente para los “no-lugares”, en la misma lógica creativa de la “Música para amueblar” o la “Música para charlar”. Eno escribía en la contraportada de su disco “Music for Airports” las diferencias que representaba su “música ambiental” respecto a las previas propias del hilo musical.

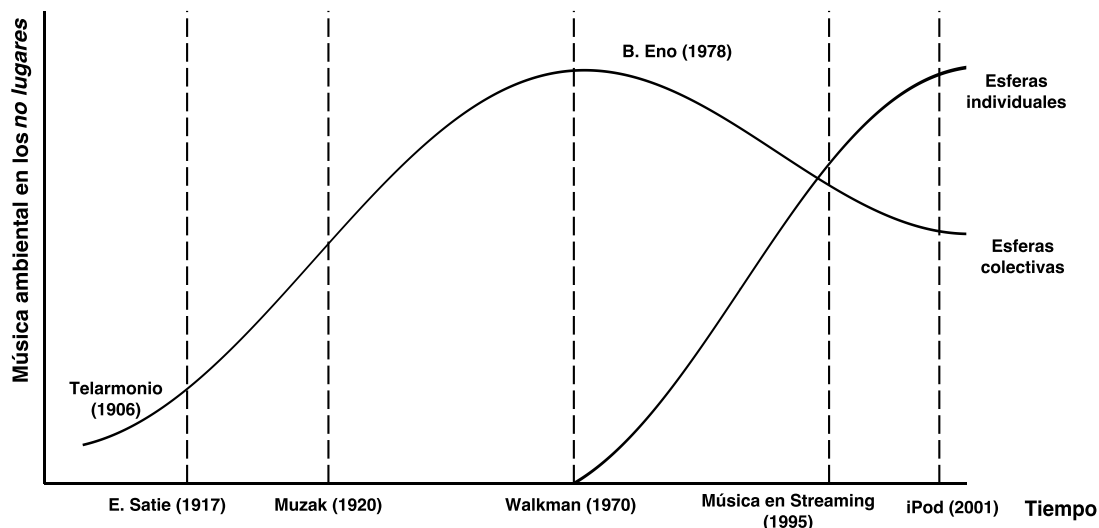
“El concepto de música diseñada específicamente como fondo ambiental del entorno fue inventada por la empresa Muzac Inc. en los años cincuenta, y desde entonces se ha conocido genéricamente como "Muzak". Las connotaciones que implica el término están particularmente asociadas con el tipo de material que Muzac Inc. produce - temas fácilmente reconocibles arreglados y orquestados de forma suavizada. (.../...) Para crear una distinción entre mis propios experimentos en este área y los productos de las diversas firmas de música enlatada, he empezado a usar el término Ambient Music”. En ese sentido, Eno, aún produciendo música ambiental, aspira a emplear registros musicales mucho más ambiciosos que la música Muzak. “Mientras que las compañías de música enlatada parten de la idea de regularizar el ambiente a base de erradicar su idiosincrasia acústica y atmosférica, el Ambient Music está pensado para intensificar esos momentos. Mientras que la música de fondo se produce eliminando todo sentido de duda (y por tanto el interés real) de la música, el Ambient Music conserva estas virtudes. Y mientras su intención es "dar lustre" al entorno añadiendo un estímulo (supuestamente aliviando el tedio de las tareas rutinarias y nivelando los altibajos rítmicos del cuerpo) el Ambient Music está pensado para inducir a la calma y crear un espacio para pensar. El Ambient Music ha de ser capaz de asumir varios niveles de atención a la escucha, sin forzar ninguno en particular, ha de ser tan ignorable

como interesante” . Desde una cierta perspectiva, y considerando la dinámica ya vista, Eno realiza un ejercicio de sofisticación creativa que realmente expresa el estado de madurez de una música con unas funciones claras, que él denomina dar lustre al entorno (amueblamiento de los “no-lugares”). Su refinamiento creativo es esencialmente, una diversificación de las funcionalidades de la música ambiental, a la que se le concede una interpretación y lectura alternativa que le otorga una mayor dignidad artística. Con él, el concepto de “música ambiente” se populariza, dando lugar a la aparición de múltiples colecciones de música preexistente, y en menor grado de nueva composición, orientada a ambientar. Eno realizó cuatro composiciones principales para diferentes ambientes: *Music for Airports* (1978), *The Plateaux of Mirror* (1980), *Day of Radiance* (1980), *On Land* (1982). Inicia su serie compositiva, precisamente, con el amueblamiento de un “no-lugar” fruto del desarrollo tecnológico y expresión de modernidad: los aeropuertos. La música ambiente es consecuencia del desarrollo tecnológico y de la expansión de “no-lugares” que buscan humanizarse o poner en valor el uso de dichos contextos. Dando ocasión para que en su fase cumbre, en torno a la década de los años 70, surgiese como un género musical (música ambiental), con una especialización topológica, dependiente del uso del “no-lugar”: aeropuertos, centros comerciales, salas de espera, etc. Es el apogeo del denominado hilo musical. En esta cumbre de creación de música ambiental y por desgracia para los compositores de dichas obras, la evolución tecnológica desvayó la música ambiental. Al igual que la tecnología permitió la creación de burbujas ambientales colectivas, también facilitó las herramientas para disolver primero, e interiorizar después, el amueblamiento de los “no-lugares”. Y sucedió casi simultáneamente a las creaciones de Eno, con la aparición del Walkman y la portabilidad de las fuentes musicales. La llegada del Walkman a la vida cotidiana ayudó a que cada uno eligiera su música ambiental. La década de los setenta es la edad de oro de la música ambiental utilizada como burbuja colectiva. No obstante, la música ambiental para “no-lugares” es el producto de una época, y como producto está sometido a los ciclos de vida. Como cualquier otro producto, su uso había alcanzado la curva de maduración y comienza un declive, siendo reemplazada progresivamente por otra modernidad: la música individual. El ciclo de “la música ambiental” en las esferas colectivas sigue el proceso estándar de cualquier otro producto social. El declive de la música ambiental colectiva, y las especializaciones ambientales que introduce Eno, nos permite identificar el surgimiento y desarrollo de otro tipo de burbuja ambiental musical. Por ello podemos diferenciar entre dos tipos de atmósferas o burbujas: las burbujas colectivas y las burbujas individuales. Gracias a la evolución tecnológica la elección de que música escuchamos en cada momento es una realidad. Ahora

cuando se está en una sala de espera, un autobús o un centro comercial es posible elegir que música queremos escuchar y de esa manera elegir nuestro ambiente. La evolución tecnológica y la música ambiental van ligadas en el tiempo a nuestra relación social con el lugar de espera. Por ello las burbujas colectivas, progresivamente han sido sustituidas por la posibilidad de establecer burbujas ambientales individuales. Y esas nuevas fuentes de sonido portables, nuevamente, asociaron la idea de modernidad. Tras el Walkman llegó el iPod, y finalmente el mismo móvil adquiere las funcionalidades de ser un instrumento reproductor de música. La música ambiental se atomiza, y los ambientes musicales se convierten en objeto del prosumidor. Ya no se es el consumidor de música ambiental, sin control sobre el entorno musical. Ahora, en esta etapa, los individuos tienen la capacidad de construir su ambiente musical, personalizado y acorde con su estado de ánimo en ese momento. La música elegida puede ser absolutamente personal o incluso elegir por catalogo la música ambiental. Las plataformas de música en streaming sugieren listas de reproducción por estados de ánimo, o incluso por tipos de acciones concretas, como “para salir de fiesta”, “desayuno”, “por fin es viernes”.

Gráfico 1

Dinámicas de las músicas ambientales, los “no-lugares” y el cambio tecnológico



Fuente: Elaboración propia.

Una de las consecuencias es la profundización del aislamiento social que ya operaba en la definición de los “no-lugares”. Y nuevamente, la individualización de

los ambientes musicales mediante estas nuevas tecnologías (esferas individuales) ha devuelto una inhumanidad diferente, y sin duda más profunda a los “no-lugares”. Es imposible, cuando una persona emplea los auriculares, saber dónde o en qué estado de ánimo se encuentra. Nuevamente, la ruptura de la relación social se hace presente en estos “no-lugares” de espera. La tecnología ha dado el círculo completo. Primero intentando humanizar los “no-lugares”, al precio de compartir el ambiente musical. Finalmente, concediendo libertad pero también una absoluta soledad. Las nuevas tecnologías permiten consumir información mientras consumes tiempo de espera, y la música ambiental se transforma en una elección individual. Los “no-lugares” virtuales se han multiplicado al ampliarse hacia la comunicación (internet). Eso permite, como en las muñecas rusas, generar música ambiente desde un “no-lugar” particular dentro de un “no-lugar” social. En resumen, hemos intentado exponer brevemente la función humanizadora de la música mediante la producción de atmósferas y amueblamiento de los “no-lugares” contruidos por la modernidad. La música ambiental para los “no-lugares” es la música de una forma específica de vida cotidiana, en una cultura y para una sociedad que durante todo el siglo XX ha experimentado un desarrollo concreto. Sin duda la ilustra y ayuda a comprenderla.

A.A.V.V. Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales. Ed. UPC, Barcelona, 2000, pp, 101.

Alaminos-Fernández, A. F. (2014). La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa. OBETS. Revista de Ciencias Sociales, 9(1), 15-42. <http://dx.doi.org/10.14198/OBETS2014.9.1.01>

Alaminos Fernández, A. F. (2014) El "amueblamiento musical" de los "no lugares: música ambiente, espacios y relaciones sociales. II Congreso Internacional Espacios Sonoros. Universidad Autónoma de Madrid

Aristizabal, Amaia Jiménez, Conejero López, Susana, Rivera, Joseph de, Páez Rovira, Darío. "Alteración afectiva personal, atmósfera emocional y clima emocional tras los atentados del 11 de marzo". Ansiedad y estrés, (2004). 10, n. 2-3, , pp, 299-312.

Auge, Marc. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, 1992.

Auge, Marc. Los no lugares. Madrid. Ed. Gedisa. 1996.

Churba, Carlos Alberto, La Creatividad. Ediciones Dunken. Buenos Aires. 1995.

Cerceau, Michel de. L'Invention du quotidien. 1.Arts de faire, Gallimard, "Folie-Essais". 1990.

De Nora, Tia. Music in everydaylife. Cambridge: Cambridge UniversityPress. 2000.

Eno, Brian. Ambient 1: Music for Airports. (Composition), 1978.

Eno, Brian. Ambient 2 The Plateaux of Mirror. (Composition), 1980.

Eno, Brian. Ambient 3 Day of Radiance. (Composition), 1980.

Eno, Brian. Ambient 4 On Land. (Composition), 1982.

Espinosa, Pablo. "Erik Satie, la música que siempre sonríe". Revista de la Universidad de México. 2011. 87. pp, 105.

Gruen, Victor. El corazón de nuestras ciudades. La Crisis Urbana: Diagnóstico y Curación. Eds. Marymar. 1978.

Lanza, Joseph. Elevator music: a surreal history of muzak, easy-listening and other mood song. New York, United States: St. Martin's Press. 1994.

McLuhan, Marshall. The Medium is the Massage. Random House. 1967.

Merleau-Ponty, Maurice. Sens et Non-Sens, París: Nagel, 1948.

Navalles, Jahir. "Prolegómenos a la Psicología Social: La Idea de Atmósfera en la Psicología de la Colectividad". Cinta Moebio (2006). 27, pp, 284-302.

Navalles, Jahir. "Idea de atmósfera. Psicología social y otros prolegómenos". Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social. (2008). 13, pp, 307-316.

Satie, Erik. Cuadernos de un mamífero (Ornella Volta ed.). (M. C. Llerena, Trad.) París, Francia: El Acantilado. 1999.

Villodres, Carmen Ortega, García Hipola, Giselle, Trujillo Cerezo, José Manuel. La influencia de la atmósfera política local sobre la conducta electoral. Un estudio del voto socialista en las elecciones locales andaluzas de 2011. *Revista internacional de sociología*, (2013). 71, n. 3, pp, 617-641.

15 M. La expresión del conflicto en las canciones protestas

ANÓNIMA 16



Introducción

Al igual que existen diferentes formas de protestar como los *graffitis*, las manifestaciones, las pancartas, etc. existen las canciones. Los eslóganes coreados en una manifestación, son una primera expresión de la incorporación de la música a las protestas. En un nivel más elaborado, los músicos y cantantes se involucran en las reivindicaciones creando canciones que expresan o denuncian situaciones de injusticia o violencia. En cierto sentido, las canciones protesta han llegado a definir un género. Victor Jara, Joan Baez o Bob Dylan son nombres fácilmente asociables al empleo de la canción para denunciar y protestar contra la injusticia o la opresión. Denisoff (1966) efectúa una clasificación entre dos tipos de canciones protesta según su funcionalidad. Por un lado, las que denomina "magnéticas" que están asociadas a movimientos sociales ya existentes, y que actúan buscando desarrollar la noción de pertenencia al grupo. Por otro lado, las que denomina como "retóricas", y que sin vincularse a ningún movimiento social de protesta en particular, intentan expresar la indignación de los individuos intentando promover la crítica o el cambio político. Si bien es cierto que las canciones protesta pueden diferenciarse según la función que ejercen en el contexto en el que se producen, no podemos olvidar que el medio musical genera, por su propia naturaleza efectos pragmáticos emocionales independientemente de su función social última (Alaminos Fernández, 2014).

Como elemento común, es evidente que las canciones protesta surgen en entornos de conflicto social, y en cierto modo son indicadores de ello. Sus letras y sus planteamientos son reveladores de estos conflictos, sus causas o sus consecuencias. Este género aparece debido al malestar social. En ocasiones la canción protesta evoluciona hasta el punto en el que el género o el interprete deja de ser lo central y el mensaje ocupa una posición fundamental. En estos casos, el pseudoanonimato, los cantantes no profesionales y las alternativas a los derechos de autor son parte del proceso. Nos encontraríamos claramente en la denominada como canción protesta retórica. Los interpretes no son símbolos o banderas de atracción de nuevos miembros. Por el contrario, la atención se concentra en el mensaje y la expresión de la indignación contra lo que sucede en el país.

El conflicto más actual, que afecta directamente a la canción protesta, es el del movimiento 15 M. Como señala Arévalo Salinas (2014) el 15M ha desarrollado su actividad de difusión a través de diferentes estrategias comunicacionales, teniendo una presencia especial en el ámbito online. Las canciones y otras expresiones musicales han seguido esa misma lógica. La heterogeneidad de este

movimiento se aprecia en la forma expresiva que adoptan las canciones. De esta manera la forma en la que se constituye el mensaje de las canciones, por mezcla y reciclaje, se independiza como veremos de una forma musical concreta. Una característica principal de este tipo de canciones protesta es la presencia de cantantes conocidos junto a otras canciones de carácter anónimo. De esta manera dentro de la plataforma “Fundación Robo” podemos encontrar en su gran mayoría intérpretes poco conocidos, anónimos y junto a ellos se aparecen artistas más conocidos como Nacho Vegas, Los delincuentes o Chojin. Un gran número de canciones usadas dentro del movimiento 15 M se encuentran dentro de la plataforma Fundación Robo. Tras las movilizaciones del 15 de marzo, en mayo de 2011, un colectivo de músicos comenzó a colgar canciones de contenido político en un sistema de pseudoanonimato. Aquí se alojan un total de 39 canciones interpretadas tanto por artistas famosos como por artistas amateurs. De esta manera no solo se destruye todo factor lucrativo que intente apoderarse de estas expresiones musicales asociadas al inicio del Movimiento 15 M, y así sacar provecho económico, si no que se da igual importancia a todo tipo de canciones. Al igual que encontramos diferentes tipos de artistas que interpretan las canciones, encontramos una gran variedad de géneros. En la medida que vamos a emplear dichas canciones como base de este análisis, es importante conocer los criterios de selección que se siguen para colgar canciones en dicha plataforma. Estos criterios son comentados por los responsables de la plataforma en una entrevista en “rockdeluxe.com”. Los criterios de selección de las canciones que se suben a la plataforma son los siguientes.

“(Nacho Vegas): Una de las cosas que no nos gustan es esa costumbre tan extendida, en la que todos hemos caído alguna vez, de zanjar cualquier conversación sobre música con frases como “es cuestión de gustos”. A cada uno de nosotros nos gustan los temas que vamos incorporando en diferente medida, y por eso no nos detenemos demasiado en el hecho de que una canción guste más o menos. Las mayores disquisiciones que tenemos tienen que ver con el contenido o la dimensión política de los temas. Nos interesan aquellos que le dan la vuelta al discurso hegemónico que tan cómodamente se ha instalado en la mayoría de las canciones, tanto de amor como de contenido social. (Roberto Herreros): La clave es decidir entre todos si una canción encaja o no en Robo. Los criterios son variados, pero solemos ser bastante flexibles: siempre que no haya un rechazo frontal por parte de ningún integrante de la plataforma, publicamos prácticamente todas las aportaciones que nos llegan.”

En ese sentido, los criterios de selección parecen bastante flexibles, dentro de la tónica general que destaca Nacho Vegas: la contradicción del discurso hegemónico. Esa idea es una parte sustantiva de lo que más tarde sería el espíritu fundador de partidos como Podemos. Errejón (2011) destaca la crítica al discurso hegemónico que permea las expresiones de protesta del 15M. Precisamente, este criterio empleado en la selección de las canciones aporta una significación especial a estas. La tabla siguiente el listado de las 39 canciones de la Fundación Robo, en enero de 2015.

Tabla 2 Canciones en la plataforma Fundación Robo (enero de 2015)

Título	Estilo	Idioma
Como hacer crac	Cantautor	
Sevillanas indignadas	Sevillanas	Castellano
Indignados	Ska	Castellano
15 M La revolución	Rap	Castellano
Ahora que estamos en pie	Cantautor	Castellano
la paloma de la paz	Cantautor	Castellano
Disonancia cognitiva	Cantautor	Castellano
Fin de fiesta	Indie-pop	Castellano
Clase obrera (dónde está la, la, la)	Indie-pop	Castellano
Teófilo Garrido	Cantautor	Castellano
Fuego	Rap	Castellano
Ascensores a la planta trece	Cantautor	Castellano
Esta tierra es nuestra tierra	Cantautor	Castellano
Es un crimen	Country	Castellano
La revolución no será televisada	Indie-pop	Castellano
Campeones	Rap	Castellano
Qué bonito es el mundo piramidal	Cantautor	Castellano
Sukurra ehizatu	Rap	Vasco
Ciudad frontera	Rap	Castellano
Luego perdáis perdón	Cantautor	Castellano
Gallo rojo, gallo negro	Cantautor	Castellano
Las constelaciones	Indie-pop	Castellano

Título	Estilo	Idioma
El milagro español	Cantautor	Castellano
100 ciclistas	Cantautor	Castellano
No vuelvo a hablar contigo	Cantautor	Castellano
Poder en la sombra	Electrónica	Castellano
Londres	Indie-pop	Castellano
Allau d'estrelles solitaires	Cantautor	Catalán
Your Bodies (tu barco)	Cantautor	Inglés - Castellano
La sogá	Cantautor	Castellano
Desertorea	Cantautor	Vasco
La clase obrera	Electrónica	Castellano
Ojos que intentan	Cantautor	Castellano
Hay una lumbre en Asturias	Cantautor	Castellano
Ellos dicen mierda	Pop	Castellano
Oda	Pop	Catalán
Runrún	Cantautor	Castellano
El puño piensa	Cantautor	Castellano
Métode	Indie-pop	Catalán
Juntos haremos la nueva banca	Electrónica	Castellano
1843	Pop	Catalán
Abajo el trabajo	Pop	Castellano

Fuente: Elaboración propia a partir de Fundación Robo.

En este listado de canciones se aprecian una diversidad de estilos y lenguas. Esa diversidad de lenguas es característica de la libertad expresiva del movimiento, así como de su intento de proyección internacional. No debemos olvidar que el movimiento 15M (también denominada Spanish revolution) ha tenido varias replicas en diferentes países. Al mismo tiempo, la protesta desborda un estilo para extenderse a diferentes formas de expresión musical. Vamos seguidamente a analizar los diferentes elementos en detalle.

El bricolaje como método del sentido

Un primer elemento que importa destacar es que muchas de las canciones son reelaboraciones de canciones anteriores, creadas para situaciones de conflicto semejantes, en lugares y tiempos distintos. Los músicos recurren a lo que Levi-Strauss (1964) denominaba bricolaje cultural. Se utilizan trozos, retales y fragmentos (discursivos, musicales) para recomponer otra unidad (canción) que conserva y actualiza el mensaje. En este proceso, no importa tanto preservar la unidad formal como la coherencia del sentido. Se transmite el mensaje recurriendo a partes de otros mensajes para construir un sentido nuevo, actualizado o reinterpretado.

No existe ocultación del uso de ese método en la producción de nuevas canciones. Al pie de la entrevista citada anteriormente varios músicos cuentan cómo construyeron su canción. El método del bricolaje cultural es evidente. En observación del entrevistador “Muchos de los temas elegidos son versiones/adaptaciones de canciones ajenas, o contienen préstamos”. Estos son algunos ejemplos, explicados por sus recreadores.

Daniel Granados (Tarántula): “Es un crimen” (original de Eskorbuto). “Es la canción destituyente por antonomasia. Su actualidad es brutal. Más ahora, que parece demostrado que el Presidente del Gobierno español es un criminal. Pues eso, que es un crimen”.

Carolina León: “No vuelvo a hablar contigo” (adaptación de “Never Talking To You Again”, de Hüsker Dü). “Soy muy fan de Hüsker Dü, y esa canción me gusta especialmente; se la propuse a la gente de Robo porque me gusta cantar y me apetecía horrores convertir una canción de desamor en una de desafección: sobre todas esas personas que no parecen sentirse afectadas por la realidad que los circunda y sobre qué estrategias continúan utilizando cuando no quieren escucharte. Que el robo y el recorte y la estafa nos pasa a todos”.

Mar Álvarez (Pauline en la Playa): “La revolución no será televisada” (adaptación de “The Revolution Will Not Be Televised”, de Gil Scott-Heron). “Este temazo es absolutamente icónico, pero el contenido es deudor de una época y un lugar lejanos para nosotros. Quise quedarme con el mensaje esencial, que es lo que ha mantenido esta canción tan viva durante tantos años, y, al mismo tiempo, adaptar la letra haciéndola más neutra, sin nombres ni referencias históricas como la original.

Musicalmente es más pop, con piano y violines, instrumentos que utilizo habitualmente”.

Garbanzo (Diploide): “Fuego”. “La compusimos expresamente para Robo. Queríamos que sonara más oscura de lo que en nosotros es habitual y que fuera muy explícita en la letra, panfletaria. También quería introducir de alguna manera que no creo en el concepto de autoría; por eso cogí una frase que se repite mucho en las manifestaciones surgidas en torno al 15-M, otra de una canción de Eskorbuto y parte de otra de autoría popular, adaptada por Camarón, para, a su vez, volverla a adaptar nosotros. Como si utilizáramos un sampler de letras. Esta es otra dimensión política de la música que me interesa enormemente: no puedo estar contra las patentes farmacéuticas, de software, científicas o de lo que sea y aceptar sin ningún reparo la propiedad intelectual”.

Maite Arroitauregi (Mursego): “Sukarra ehizatu” (adaptación de “Traquer la fièvre massacrer l’ennui”, de Expérience). “En esa temporada escuchaba mucho el ‘Notre silence’ (2011) de Michel Cloup (Duo), un disco tremendo. Eso me llevó a Expérience y a la carga política que tienen muchas de sus canciones, y esta refleja muy bien la situación extrema que estamos viviendo. Se lo propuse a Ibonrg, le pareció bien y empezamos a pensar en cómo podíamos abordarla”.

Nos encontramos ante el más puro estilo del bricolaje. En los temas se incorporan otras letras, pero también se recogen textos directamente desde la calle y las protestas. Así, Garbanzo afirma que “por eso cogí una frase que se repite mucho en las manifestaciones surgidas en torno al 15-M, otra de una canción de Eskorbuto y parte de otra de autoría popular, adaptada por Camarón”. La calle llega a las canciones ya sea directamente o a través de otras canciones. Puede afirmarse que los ciudadanos ocupan las calles, como también que ocupan con sus discursos y problemas las letras de las canciones. Las canciones empleadas para la protesta reflejan la calle, el malestar y los argumentos sociales y populares. Como veremos, el discurso es directo y poco reflexivo. Las emociones son explícitas y definen el lenguaje principal de los temas. En este planteamiento, donde las canciones son espejo de la calle, la diversidad de estilos es la consecuencia más evidente. Vamos seguidamente a considerar la presencia de estilos musicales en las canciones empleadas para protestar.

Formas discursivas: análisis de los estilos musicales

En lo que se refiere a los estilos más usados en las canciones protestas, encontramos gran diversidad. Aunque como más destacado aparece, con evidente lógica, el de cantautor, seguido del Indie-pop y el Rap. Esto puede ser debido a ser el estilo más recurrente históricamente para la canción protesta. En este caso el estilo es parte del mensaje. Aún así, podemos ver como es común la utilización de otros estilos, aunque en menor grado, para la realización de la canción protesta. Observamos como el uso de la canción para protestar experimenta una expansión hacia otros estilos, si bien los contenidos de los mensajes siguen manteniéndose. En parte, esa diversidad de estilos expresa la importancia del mensaje sobre la identidad.

Tabla 3 Los estilos musicales en la canción protesta

Cantautor	50%
Country	3%
Electrónica	7%
Indie-pop	14%
Pop	10%
Rap	12%
Sevillanas	2%
Ska	2%

Fuente: Elaboración propia.

Al cantautor se suma las sevillanas e incluso la música electrónica. En el caso de canciones de música electrónica sin letra, es difícil apreciar por los rasgos musicales, su pertenencia a la corriente de protesta. Sin embargo, sea por el título o la intención del compositor, así lo han considerado. En este caso, las letras son para el análisis de las canciones un elemento diferenciador. Consideraremos las letras como un discurso en sentido pleno, aplicando como método de análisis las propuestas de van Dijk (1980).

En un primer análisis, consideraremos si los estilos implican un efecto sobre las letras. En otras palabras, si los estilos musicales permiten una mayor extensión o variedad discursiva en los músicos que las emplean para expresar la protesta. Debemos prestar atención tanto a lo que expresan como las vías musicales

empleadas para expresarlo. Como observamos en la siguiente tabla, donde se encuentran la media de palabras por género, el Rap (473,6) debido a su estructura se encuentra en la posición con más palabras de media, seguido de las Sevillanas (306) y el Cantautor (214,71). Dejando a un nivel menor en el número de palabras el Indie-pop (112) y el Country (66). La música electrónica generada para la música protesta no contiene ningún tipo de letra debido a que se ha intentado crear un tipo de música que genere sentimientos y emociones para la revolución. En primer lugar, vamos a analizar la densidad narrativa de las canciones que se utilizan. Para ello vamos a comparar la extensión y la variedad de términos que se utilizan según género. De esta manera, como podemos observar en la Tabla 2, se recogen la media de las palabras de las canciones de un mismo estilo, la media de palabras diferentes de las canciones de un mismo estilo y el TTR medio de las canciones del mismo estilo.

Tabla 4 Media del total de palabras, media de palabras diferentes y media de TTR según estilos musicales

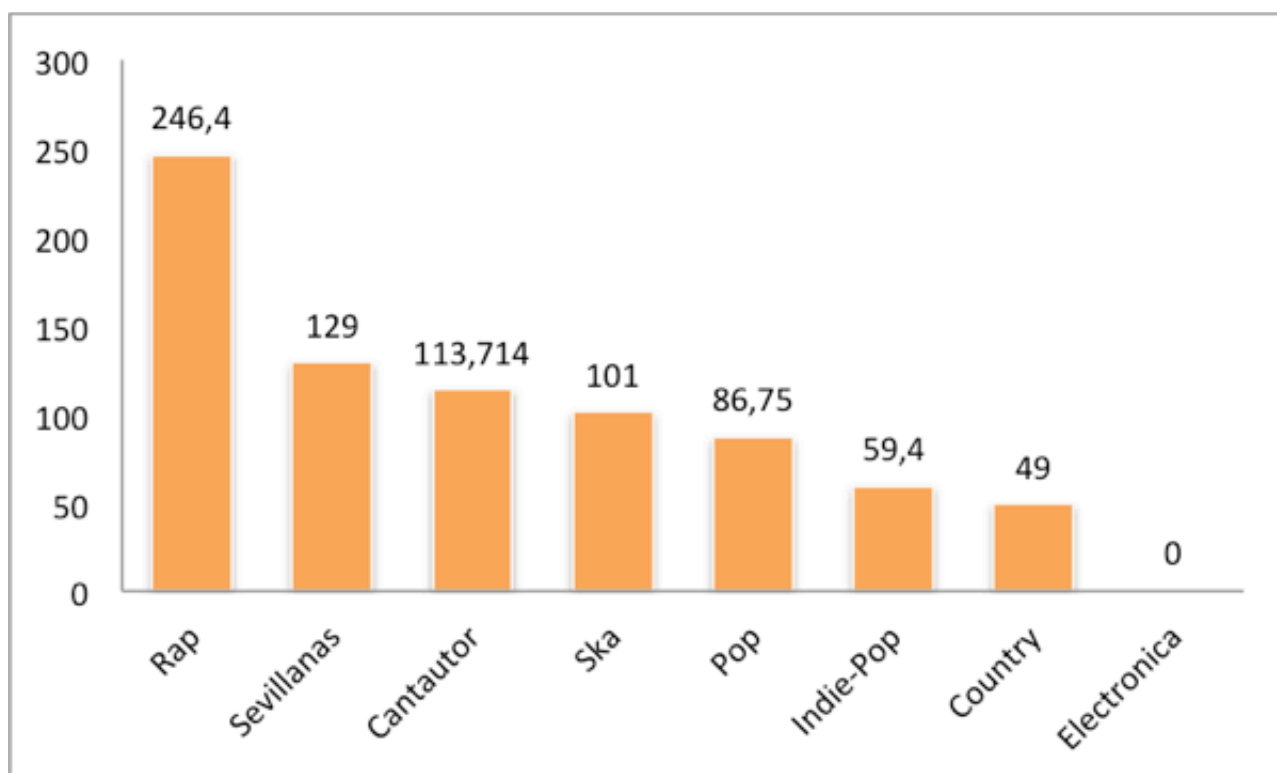
	Media palabras	Media diferentes	TTR media
Rap	473,6	246,4	0,492
Sevillanas	306	129	0,42
Cantautor	214,714	113,714	0,52
Ska	194	101	0,518
Pop	142,5	86,75	0,64
Indie Pop	112	59,4	0,532
Country	66	49	0,74
Electrónica	0	0	0

Fuente: Elaboración propia

Además del número de palabras que usan las canciones, se debe analizar si el uso de las palabras es repetitivo o tiene un carácter con mayor variedad discursiva (según la diversidad de palabras empleadas). De esta manera no solo sabremos que estilo utiliza más palabras. También podremos saber quiénes las emplean con una mayor diversidad discursiva. En primer análisis, en términos brutos sin controlar el número por total de palabras en cada canción, el primer lugar en el número medio de palabras diferentes es para el Rap con un (246,4), muy alejado del resto de géneros como las Sevillanas (129), Cantautor (113,71), Ska (101). Este grupo se distancia de un tercer grupo con una media aún menor de palabras diferentes, el cual se constituye por Pop (86,75), Indie-Pop (59,4) y el

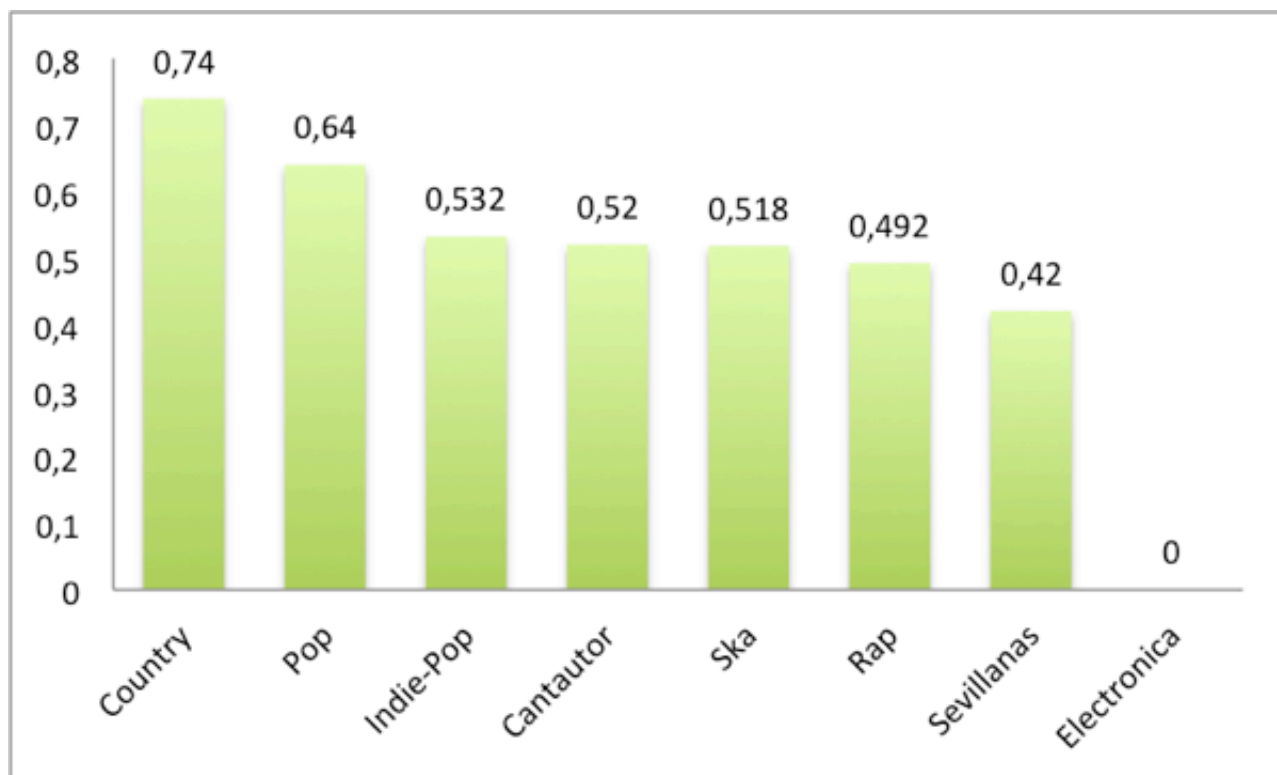
Country (49). Al igual que el número medio de palabras total, la música electrónica en este caso carece de letra.

Gráfico 2 Número total de palabras por género



Fuente: Elaboración propia

En lo que se refiere al empleo de palabra diferentes el Rap es el estilo que más emplea. Sin embargo, ponderando por el total de palabras, son otros estilos los que ofrecen mayor diversidad. Los ratios siguientes expresan (en tanto por 1) lo que puede entenderse como el porcentaje de palabras diferentes dentro de cada letra en las canciones. Técnicamente es denominado TTR (*types/token ratio*). En este caso, se expresa el TTR medio para cada estilo musical. En este caso, es el estilo Country, con un TTR medio de 0,74 el que mayor variedad léxica contiene. Le sigue el Pop con un TTR medio de 0,64. El resto de los estilos tiene una diversidad muy parecida, en torno al 0,5. Como era de esperar por la estructura que la define, la sevillana es el estilo con menor variedad conceptual.

Gráfico 3 Coeficiente TTR según estilo musical

Fuente: Elaboración propia

En esta primera exploración, da la impresión de que existen diferencias significativas en la densidad (medida como variedad) conceptual según estilos musicales. En todo caso, queda pendiente como análisis futuro considerar los coeficientes anteriores comparados con canciones que no expresan protestas o denuncia social. Las diferencias entre estilos se complementarían con la diferencia en los contenidos comerciales o de protesta social en las letras de las canciones.

A continuación, y para finalizar, vamos a considerar los contenidos de los mensajes que cantan las canciones consideradas.

Los sujetos y la expresión del conflicto

Lo primero que debe advertirse son las limitaciones que las letras tienen a efectos de la movilización social. Es evidente que expresan un malestar social, y en ese sentido expresan e indican lo que la sociedad piensa. Los músicos son parte de la sociedad y la permeabilidad es tremenda en las dos direcciones. En ese sentido, tomamos las letras como expresión de un clima de opinión y pensamiento. Como un discurso reflexivo de la sociedad sobre sí misma. Las letras de las canciones tienen unos límites evidentes para transformar la realidad. Su función, de llegar a ejecutarla, es la de movilizar y activar emociones ya existentes. Difícilmente crearlas. Los participantes de la Plataforma Robo son conscientes de las potencialidades y limitaciones de las letras. En ese sentido, considero relevante reproducir las opiniones de los músicos que gestionan la plataforma musical respecto a lo que para ellos significa las letras. Es evidente que finalmente dan una mayor relevancia a las formas de hacer música que a lo que la música cuenta.

(Marc Balfagón): En un primer momento, nuestro interés estaba más centrado en las letras de las canciones: qué universos retratan o por qué el pop y el rock tienden tanto a lo personal y tan poco a lo colectivo. Pero enseguida vimos que, aunque fuera un poco paradójico, la carga política de un grupo no se mide tanto por lo que dicen sus letras, sino por cómo construye su proyecto: su modelo de funcionamiento, cómo distribuye y licencia su música... Además, nos interesan un montón de estilos donde no hay letra, o donde esta no tiene una carga política explícita, como el techno o la cumbia, así como espacios de socialización de la música tales como las raves, los "sound systems" o los sonideros. Por otro lado, no concebimos unas letras críticas sin unas prácticas críticas. (Roberto Herreros): A mí me resultan particularmente antipáticos los artistas "comprometidos" que editan sus canciones con un copyright restrictivo. Eso no tiene nada de político, por lo menos en un sentido de política antagonista. Más bien es una persona soltando sus opiniones ante un público pasivo. Lo que la música hace es más importante que lo que la música dice. No es en las letras donde se refleja la dimensión política de un grupo, por lo que ningún músico pop se libra de una cierta acusación de ineficacia comunicativa. Somos muy conscientes de estos límites. Si al principio pusimos más el foco en las letras fue por señalar la espiral narcisista que todavía domina las canciones populares, pero tenemos claro

que la música solo se acerca a la política cuando se acercan las prácticas colectivas que se articulan con ella o en ella.

La plataforma continúa con unas formulas de música militante en una lógica de lo que podríamos llamar “movilización musical”. Sin embargo, para nuestro análisis las letras son precisamente el aspecto relevante. Su producción en un contexto de libertad y cambio es muy relevante. Los contenidos de las letras y los mundos que reproducen también. La Revolución 15 M se expresa en las canciones con una clara distinción entre “Ellos” y “Nosotros”, entendiéndose también como “Opresores” y “Oprimidos”. En lo que se refiere al significado de las canciones protesta he decidido hacer un análisis entre los Opresores y los Oprimidos. El análisis dedicado a los Oprimidos se realiza a partir de las preguntas ¿Quiénes somos?, haciendo referencia a “cómo se nos nombra” y a “cómo nos nombramos”. Podemos destacar frases como “soy de la generación “nini” donde se manifiesta que pertenecemos a la generación de “ni trabajo” y “ni derechos”. La definición del ser social se enfoca desde la perspectiva de la definición negativa: somos lo que no tenemos. Somos lo que no somos.

Por otro lado, ¿Qué queremos?, donde se observan frases para destacar como “Democracia real ya!”. Frase que además guarda un gran significado al ser el nombre de la plataforma principal del movimiento 15M. Y por último ¿Cómo lo vamos a conseguir?, en esta parte del análisis podemos destacar frases de cómo “Luchemos” o “Sí estás en contra, reza, sí quieres cambio, empieza”.

Tabla 5 Oprimidos

¿Quiénes somos?

- Gente prosistema.
- Pueblo.
- Millones sin hogar.
- Soy de la generación "nini".
- Emblema pacifista.
- Mi nación.
- Nosotros.
- Hippies.
- Los espíritus grandes.

¿Qué queremos?

- Un mundo nuevo, que garantice a los hombres trabajo y dé a la juventud un futuro y a la vejez seguridad!
- Para hacer nosotros realidad lo prometido!
- Derribar barreras nacionales, para eliminar la ambición, el odio, y la intolerancia.
- Ni izquierda ni derecha, sólo bienestar social.
- Democracia real ya!
- No es una tendencia, es un cambio.
- Vivimos con la ayuda familiar.
- No queremos limosnas, ¡queremos trabajar.
- Un cambio.

¿Cómo lo vamos a conseguir?

- Luchemos.
- Es el fin de la obediencia.
- Haciendo logaritmos llego a fin de mes.
- La sanidad me habla de "Gripe A", pero no de estrés.
- Si el pueblo actúa nada puede pararle los pies.
- Vamos a protestar, tráete una tienda de campaña.
- Hay cosas que exigir.
- No te rindas, no te hundas.
- Tú no agaches la cabeza.

- Lucharemos en el micro o en el barrio.
- ¡Cuánto sea necesario pa que nos tomen enserio!
- Tengo una botella de cerveza llena de gasolina con un pañuelo.
- La cojo con fuerza, y la prendo fuego.
- Pillarse la escopeta, a ver si acabáis con todos.
- Hay cosas que exigir.
- Lucharemos en el micro o en el barrio.
- Gritando.
- Protesto con la música.
- Cargo mi arma y disparo.
- No pueden apagar mi voz.
- Y tampoco mi decisión.
- Si estás en contra, reza, si quieres cambio, empieza.

Fuente: Elaboración propia a partir de la canción 15 M La Revolución⁹.

Tabla 6 Opresores

¿Quiénes son?

- Dictadores.
- El odio policial.
- Izquierda y derecha.
- Vuestra dictadura.
- Políticos mafiosos y banqueros.
- La banca, una mafia legal, la política, un cáncer maligno.
- Su gobierno de mierda.
- Políticos, ministros, presidentes, sinvergüenzas...
- Maricón de feria.
- Granujas de alto voltaje.
- Coches oficiales, concejales, congresistas.
- Diputados, funcionarios, alcaldes, ¡chupasangres!
- Milicia del Gobierno.
- Policía.

⁹ Canción de rap interpretada por Lom C, Zpu, Madnass, Tereifer, Demonio, ElSucio, JML, Bezea, Karvoh, Muro, Biggem, Fixer, Pozo y Hijo Prodigio.

- Los verdugos.
- Bancos.
- Entidades banqueras...
- Sheriffs del condado.
- Expertos del fracaso son.

¿Qué nos hacen?

- Esclavizan al pueblo.
- Censuran, quieren callar al pueblo.
- Ni techo, ni futuro, ni pensión, ni sueldo digno, ni leyes justas ni democracia real.
- Esto no es una tendencia, es un cambio.
- No es una democracia si un poli te rompe el labio.

¿Cómo lo han conseguido?

- No han cumplido sus promesas ni nunca las cumplirán.
- Exclusión.
- La prensa manipula, lo cuenta todo al revés.
- Su mentira ha llegado hasta aquí.
- Corrupción y el desprecio.
- 1800 euros al mes por una dieta.
- ¡he visto malabares con 500 y con hipoteca!
- Deudas que nos superan.

Fuente: Elaboración propia a partir de la canción 15 M La Revolución.

En la identificación del “nosotros” destacan las autoimágenes positivas como pacifistas, espíritus positivos, prosistema o hippies. También aparecen las definiciones negativas, como son los ni trabajo ni estudio o sin hogar. El actor colectivo es pueblo o nación. Los oprimidos son la mayoría frente a una minoría que impone. Predominan los rasgos positivos, colectivos y la definición negativa (de trabajo, estudio u hogar). En el qué queremos aparece un gran campo semántico. Los que aspiran a recobrar una clase media perdida (bienestar social, trabajo) y que el Estado cumpla sus promesas. El cambio, en estos términos, expresa una recuperación de la dignidad perdida.

El cómo hacer el cambio es la luchar, resistir, protestar, no desanimar. La violencia aparece como elementos (gritar, disparar) pero también en las expresiones utilizadas. Son sobre todo expresiones coloquiales, que incluso recurren al humor como elemento retórico. Como advertía Sierra (2012) en su análisis del humor en el 15M *“Se observa, de nuevo, el uso del lenguaje coloquial –“currillos” por “empleos”, “pa” por “para” y “manteca” por dinero- con una clara intención humorística, pese a la dureza del tema tratado”*. (Sierra, S. 2012:624). Las canciones, como parte de dicha protesta reproducen las formas coloquiales, empleando los insultos en el lado de los opresores, como podremos apreciar. “Ellos” son los opresores. Y son malos. Se les definen mediante insultos (granujas, mafias, sinvergüenzas, verdugos, cáncer) o por su rol institucional (policía, gobierno, banca, etc.). En general, a la carga negativa se suma el contexto, donde se define el sistema como aberración democrática. Así, dictadura o banqueros mafiosos hablan de un sistema enfermo. El problema no se define sobre los actores sociales, económicos o políticos. “Ellos” son una versión aberrante y distorsionada de lo que deberían de ser. Esto se expresa en lo que hacen, esclavizando y oprimiendo al pueblo. Pero sobre todo en como lo han hecho. Mediante la manipulación de la prensa, la corrupción, la mentira, endeudando a las personas.

En términos descriptivos, existe mucho más texto de “Ellos” opresores y de lo que “nosotros” los oprimidos vamos a hacer para rebelarnos. El sujeto “nosotros” de hecho, muestra una identidad escindida entre los que se definen negativamente (por lo que carecen) y los que se definen positivamente, por lo que son o aspiran a ser. La dinámica queda expuesta con una claridad importante. Tanto en los “cleavages” u oposiciones entre actores, como en la violencia ejercida por los opresores (institucionales y actores de orden) y la respuesta de lucha que se merecen. La violencia es el diagnóstico que las letras ofrecen al conflicto, descalificando en forma generalizada (políticos, policía, jueces) a los actores institucionales y reivindicando los derechos por los medios disponibles.

Conclusiones

En conjunto, hemos podido observar como las canciones que expresan protestas responden a conflictos y tensiones sociales inmediatas. La posición que se adopta en las letras es en defensa de los oprimidos, de los movimientos sociales y la defensa de los derechos. Las canciones adoptan múltiples expresiones musicales. Ya no existe un estilo musical privilegiado para expresar las protestas. Se emplean tanto sevillanas como rap, country, pop, etc. Las letras generan imágenes estereotipadas de los actores en el conflicto. “Ellos”, los opresores son malos. “Nosotros” los oprimidos somos buenos. Ellos son de identidad aberrante y social o económicamente desnaturalizada, al no actuar como deberían en su papel. Cáncer o corrupción hablan de disfunción, de algo enfermo. Actúan como dictadores dentro de una democracia formal. “Nosotros” somos mayoría (pueblo, nación) y sufrimos injustamente los errores y maldades de los opresores.

La solución, en este discurso, es la violencia. La lucha, rebelión, resistencia, ya sea expresada con violencia física, verbal o con el humor. Pero el conflicto se plantea en términos de vencer derrotando a “ellos”. Se presta más atención a la definición de “ellos” así como a la descripción de las maldades y aberraciones cometidas. Las canciones expresan protestas ya preexistentes. En varios sentidos. Incorporan a sus letras frases empleadas en las movilizaciones sociales, pero también reutilizan y adaptan canciones anteriores, creadas en países diferentes para conflictos diferentes y en tiempos muy diferentes. En ese sentido, la canción que se emplea para vehicular la protesta social recurre al “bricolaje” tanto en la música, como el estilo como las letras. En conjunto, forman un significado cuyo sentido se reconstruye desde diferentes elementos, como “Frankenstein”, focalizando en la función “protesta” más que en la creación original. En ese sentido, se confirma que las canciones son una forma particular de expresar protesta y reivindicación en los conflictos sociales. Equivale a grandes rasgos a la pancarta, el grafiti o el eslogan. De hecho, integra dichos elementos en su constitución como mensaje. Todas ellas, en un conflicto particular, como el surgido con las movilizaciones del 15M, constituyen un discurso de la rebelión. Forma parte de los elementos reflexivos de la sociedad, donde ella observa en las canciones el reflejo de ella misma y su forma de pensar. Es, sin embargo, como dijimos un discurso simplificado, estereotipado y centrado en el conflicto. Las apelaciones son sobre todo a las emociones y reflejan una narrativa construida a imagen y semejanza de los discursos de la protesta y la movilización social.

Alaminos-Fernández, Antonio: "Cuando las letras son música: las canciones en inglés en la publicidad española", Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Alicante, 2014.

Alaminos Fernández, A. F (2014) El "amueblamiento musical" de los "no lugares: música ambiente, espacios y relaciones sociales. II Congreso Internacional Espacios Sonoros

Alaminos Fernández, A. F (2014) La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa. OBETS, Vol. 9, n.o 1,

Alaminos Fernández, A. F (2015) La música de ascensor en el cine: un análisis semiótico. II Congreso Internacional Música y Cultura Audiovisual MUCA

Alaminos-Fernández, A. F. (2015). 15M. La expresión del conflicto en las canciones protestas.

Alaminos-Fernández, A. F. (2015). ¿ Quién es Frank Sinatra? La contribución de "La Voz" a un anuncio de automóvil.

Arévalo Salinas, A, I (2014) El movimiento social 15-M de España y la promoción de la protesta a través de sus vídeos en Youtube. *Historia y comunicación social*, 19, 153-165.

Serge Denisoff, R (1966), "Songs of Persuasion: A Sociological Analysis of Urban Propaganda Songs". *The Journal of American Folklore*, 79 (314), 581–589.

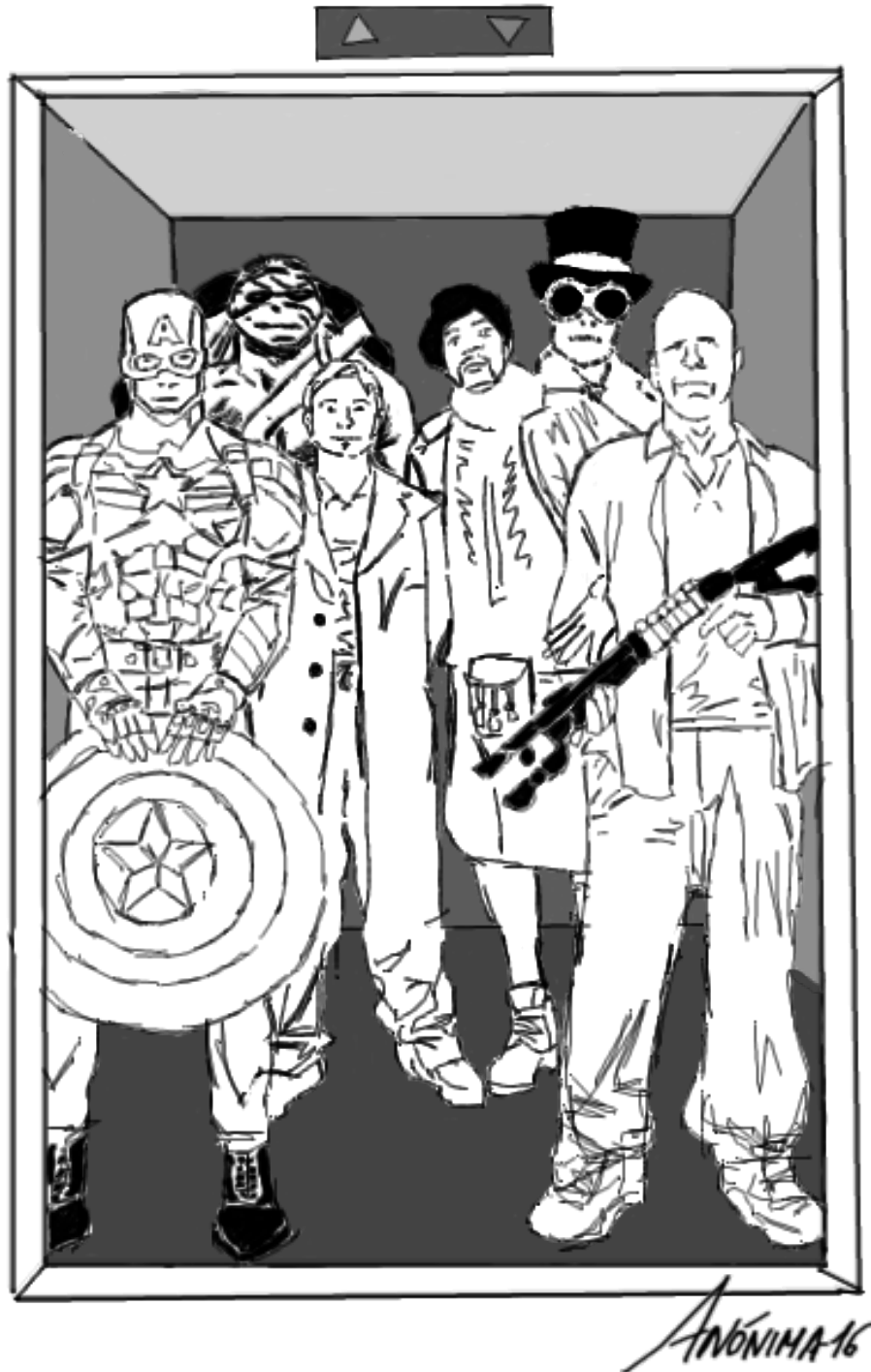
Van Dijk, T (1980) *Las estructuras y funciones del discurso*. Mexico: Siglo XXI.

Errejón Galván, I (2011) El 15-M como discurso contrahegemónico. *Encrucijadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 2, 120-145.

Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sierra Infante, S (2012) Humor y crítica social en la red en el entorno del 15M. *Discurso & Sociedad*, 6 (3), 611-635.

La música de ascensor en el cine: un análisis semiótico



Introducción

Sí los ascensores hicieron posible los rascacielos, también es cierto que en su expansión, la música humanizó estos nuevos “no lugares”. En su momento histórico, ascensores y música forman parte de los desarrollos tecnológicos que transformaron la vida cotidiana hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Los procesos de concentración urbana, y la progresiva tecnologización de los entornos sociales fueron creando nuevos espacios de convivencia y vivencias personales. Algunos de estos espacios eran una novedad en su empleo masivo, e incorporaban nuevos significados a la narrativa relacional. Fue el caso de la multiplicación de los “no lugares”, así como su ambientación musical como rasgo de modernidad. La música siguió un proceso paralelo, donde la tecnología permitió su presencia en espacios hasta el momento impensables. Las transformaciones tecnológicas, como el telarmonio o el telarmin, permitieron reproducciones musicales independizadas y autónomas de la ejecución humana en directo. La posibilidad de difusión masiva que incorporaba el teléfono o la radio, dio el impulso definitivo a la popularización de la música descontextualizada de la fuente (Muzak), que ayudaba a construir ambientes.

En su fase de inicio y expansión, contribuían a la idea de modernidad al llevar la música a lugares y “no lugares” hasta entonces impensables. La música ambiental pertenece a la misma historia que los desarrollos tecnológicos de principios del siglo XX, estableciendo una relación esencial con otras tecnologías como el ascensor. Tras la Segunda Guerra Mundial, la “música de ascensor” llevó a la máxima expresión la simbiosis de estos dos procesos que convergieron ya desde sus primeras fases, hasta la maduración. La música ambiental en los ascensores daba respuesta a unas necesidades, aportando unos atributos especiales.

La música ambiental realiza un trabajo social que permite colapsar significados. Tanto en su empleo desde el punto de vista paradigmático (parte de los nudos de connotación y transferencia de emociones) como sintagmático (ya sea como acelerante de la acción o en función de paréntesis narrativos o espacios de espera). Es sorprendente el grado en que la narrativa espacial cinematográfica ha incorporado los ascensores, y el espacio de acción/no acción que definen, como parte de los escenarios donde desarrollar sus historias. Hasta el extremo que lo difícil, en contextos urbanos, es encontrar una película donde los ascensores no tengan presencia. En cierto sentido, lo urbano exige entre sus códigos de referencia el espacio que delimita un ascensor. Su empleo como recurso narrativo

hace que las películas efectúen continuos "homenajes" recurriendo a los significados acumulados por su uso en otros filmes. La intertextualidad es un elemento continuo en el empleo narrativo de los ascensores. En esa actividad, la música de ascensor (diegética), o la música extradiegética, permite apelar y asociar marcos referenciales que complementan, modifican o amplían los contenidos semióticos de la escena.

En este sentido, algunas de las preguntas que orientan este texto son las siguientes. ¿Qué significados aporta el empleo de un ascensor como espacio de acción narrativa dentro de un film? ¿Dónde se encuentran los anclajes emocionales, las cargas que le conceden una funcionalidad especial? ¿Qué papel cumple la ambientación musical de las escenas de ascensor? ¿Difiere el empleo de música diegética o extradiegética en función a su empleo sintagmático? ¿Qué aporta la "música de ascensor", ambientando una escena de ascensor? A estas y otras preguntas iremos dando respuesta en las líneas que siguen.

Las raíces emocionales

En primer lugar, quisiera introducir brevemente el significado del concepto "ascensor". Aún cuando ahora está muy difundido su uso, no deja de ser un elemento tecnológico que las sociedades desarrolladas debieron incorporar como algo natural en su vida cotidiana. En tanto que nuevo producto puede considerarse un artefacto (Barthes) desde el punto de vista conceptual. Por ello nos preguntamos ¿qué es un ascensor?, ¿qué significa realmente?, ¿cómo se integra sus significados en el conjunto de significados culturales que practica una sociedad?

Para ello paramos del concepto opuesto, en definitiva la idea de "no-ascensor", que puede ilustrarse en el concepto de "escalera". Pongamos por ejemplo la serie "The Big Bang Theory", en la que uno de los espacios centrales de la acción se articula sobre la idea de "no-ascensor". Existe un ascensor, pero siempre está averiado, dando la excusa necesaria para obligar al uso de las escaleras por sus protagonistas. Es evidente que desde el punto de vista de la narrativa cinematográfica, el ascensor o las escaleras permiten repertorios y acciones muy diferenciadas. Esto incluye elementos como la música, que es compatible con el espacio "ascensor" y más difícilmente con el concepto "escalera". Fundamentalmente, por qué la música ambiente fue habitual en los

ascensores, llegando a crear un tipo de música especial denominada música de ascensor.

Comparando el concepto "ascensor" con el concepto "escalera", podemos apreciar que en el caso del "ascensor" de los individuos se espera una actitud pasiva, a diferencia de las escaleras donde hay una actitud activa. En ese sentido, los ascensores connotan los significados de contención frente al concepto de libertad, de espera en oposición al movimiento, y especialmente el carácter digital de los ascensores frente al carácter de cultura analógica propia de las escaleras. Las referencias "tipo" refieren a las siguientes características como marco de interpretación cultural.

Cuadro 1 La oposición “ascensor”-“no ascensor”	
Ascensor	No-ascensor
Pasiva	Activa
Contención	Libertad
Espera	Movimiento
Digital	Analógico
Fuente: Elaboración propia	

Centrándonos en el significado del concepto ascensor, vamos a analizar parte de sus significados culturales, desarrollados junto con la modernidad. Asimismo, analizaremos el modo en el que el discurso cinematográfico recurre a dichos significados para buscar determinados efectos. En ese sentido, desde un punto de vista metodológico es evidente que los usos cinematográficos ayudan a descubrir sus significados sociales. Desde el punto de vista social el concepto "ascensor" contiene tanto unos significados manifiestos como latentes. En su empleo como recurso narrativo, las escenas se alimentan de las potencialidades semánticas que les facilitan los campos de connotación, especialmente en términos emocionales. La tabla siguiente muestra los sistemas de connotación y denotación. Estos significados sociales se insertan dentro de dos grandes campos semánticos: los generados por la “naturalización” del riesgo tecnológico, y por los códigos sociales que establece la proxémica.

Cuadro 2 Campos de connotación y denotación: concepto “ascensor”

	Denotativo	Connotativo
Proxémica	Colectivo	Individual
	Público	Privado
	Posición	Status social
	Música ambiente	Silencio
	Tranquilidad	Violencia
Riesgo tecnológico	Cotidianidad	Riesgo
	Contención	Tensión
	Habitáculo	Claustrofobia
	Espera	Impotencia
Fuente:Elaboración propia		

Los ascensores implican la ruptura de los espacios personales, tal y como vienen definidos desde la proxémica. Esta establece que existen unas distancias espaciales entre las personas que deben ser respetadas, y que estas distancias varían según patrones culturales. Consideremos cuatro distancias: la distancia íntima, la distancia personal, la distancia social-consultiva y la distancia pública. En la distancia íntima, es posible percibir el olor corporal de las personas, así como su calor o los ruidos o sonidos que emite (respiración, por ejemplo). Esta distancia puede establecerse hasta unos 45 centímetros entre personas. La distancia personal, aproximadamente entre 45 centímetros y ciento veinte centímetros. También se la llama esfera o burbuja protectora. Es la distancia socialmente correcta para tratar temas personales o privados. Permite mantener un volumen de voz relativamente bajo. La distancia social-consultiva se encuentra en el límite del nivel de voz normal. En estas distancias se tratan asuntos impersonales o laborales, con un radio espacial entre ciento veinte y trescientos cincuenta centímetros. Por último, la distancia pública está fuera del campo espacial que pueda definir socialmente una relación y refiere a interacciones con grupos en situaciones formales.

En tanto que espacio colectivo las personas dentro de un ascensor tienden a adoptar por lo general una actitud de indiferencia y tolerancia. Sin embargo, por debajo de esa superficie late una profunda agresividad consecuencia de la invasión de los espacios que podemos considerar íntimos desde el plano individual. Si consideramos las conclusiones de los estudios sobre proxémica,

(Hall) un ascensor es un espacio tremendamente violento para la intimidad de las personas que lo ocupan. Especialmente cuando este se llena de personas. Queda bastante evidente que bajo esa capa de indiferencia y tolerancia que se puede apreciar en las escenas de ascensor late una profunda violencia producto de sentir agredidos los espacios que se pueden considerar íntimos. De hecho el uso de música ambiental en los ascensores estaba en parte orientado a distraer la atención de los usuarios para atenuar la violencia psicológica que experimentaban. Los ascensores son un lugar de solapamiento entre lo público y lo privado. Por ejemplo, desde el punto de vista de lo público, este se caracteriza por el ruido, mientras que lo habitual en un ascensor es mantener el silencio, incluso interrumpiendo la conversación que se mantuviese antes de entrar en el ascensor. En la serie de televisión "House M.D", para acentuar el carácter poco convencional de su protagonista, este acostumbra a mantener conversaciones de carácter íntimo o personales en el ascensor rodeado de desconocidos. Como significado topológico, refiere a la escala social. La estratificación de status que se asocia a los edificios de oficinas, permite el recurso a los significados de ascenso o progreso social (El apartamento (1960), o más recientemente Mentiroso Compulsivo (1997)).

El uso de ascensores es, en la práctica, una situación de riesgo tecnológico, insertada y "normalizada" en la vida cotidiana. Se anclan las oposiciones cotidianidad/riesgo, espera/impotencia. En ese sentido, cabe recordar que aunque el uso de los ascensores y su presencia en la vida social se han convertido en algo cotidiano, en si misma expresa una situación de exposición a un riesgo tecnológico. Equivalente, por ejemplo, en sus significados a los que se vive en avión. Sí los ascensores tuvieran suelos de cristal muchas personas se lo pensarían antes de utilizarlos. La posibilidad de quedarse atrapado, o la realidad de estar suspendido dentro de una caja a decenas de metros del suelo, sobre un pozo oscuro, no son especialmente tranquilizadoras. Podríamos pensar, asimismo, que el empleo de la música ambiental en los ascensores cumplía una función semejante a la empleada en los aviones en los momentos de despegue y aterrizaje, o en los previos de espera en los aeropuertos. Esa tensión que procede de la exposición al riesgo tecnológico se encuentra latente en el concepto de "ascensor" y permite, junto a la ambientación musical, desarrollar escenas de acción o terror.

Otros contenidos asociados al concepto son: la contradicción que se produce entre el atributo de tensión y el de contención. En términos de significado manifiesto, los ascensores son espacios de contención personal. En definitiva, son espacios cerrados, donde se experimenta un movimiento mecánico. En ese sentido, se adopta una actitud con significado manifiesto de espera. Los ascensores son lugares de espera, que sin embargo, remiten al significado latente de impotencia. Esa espera para llegar a destino, practicada dentro de un habitáculo cerrado, asocia el significado de impotencia dado que no cabe ninguna acción para acelerar el proceso ni es posible, una vez en marcha, salir de él. Se vincula con ello el concepto de claustrofobia, de sentirse encerrado y atrapado. Los ascensores son espacios emocionalmente cargados de significado, lo que permite su empleo frecuente.

Este espacio es el escenario privilegiado para diferentes planteamientos narrativos: comedia, acción, suspense, terror. Todos ellos son y han sido empleados en combinación con el concepto ascensor. La música, en ese sentido, representa un elemento central para “ambientar” y producir clima. Así, en la “La trampa del mal” (2010), de terror, quedan atrapados en un ascensor, una de las situaciones es poner música ambiente para calmar a los encerrados. La música de ascensor, con toda su potencia de evocación, intensifica aún más la tensión y el terror. La “música de ascensor”, como música ambiental, es un elemento fundamental para incorporar sentidos a la narración. No solamente por su capacidad para generar emociones. También por ser parte de los campos semánticos culturales de los ascensores. La música de ascensor, que en su momento evocó modernidad, en la actualidad aporta una imagen “retro” que permite perfilar las situaciones y las relaciones entre los personajes. Un ejemplo evidente es la película “Resacón 3”, en la escena del ascensor mientras dos de los personajes cantan la música ambiente que suena en el ascensor. La música “retro” y unos personajes transgresores y poco convencionales (en el espacio “ascensor”) son la combinación perfecta.

Vamos seguidamente, a introducir brevemente el método analítico que emplearemos para estudiar las funciones de la música de ascensor en el contexto narrativo cinematográfico. Para ello, consideraremos la narración cinematográfica como un discurso integrado por imágenes, música y narración, en el que el mensaje global es resultado de la combinación e interacción entre elementos.

Metodología: Paradigmas y sintagmas

El componente estructural de los signos es vital en la interpretación del sentido de un discurso. Se plantea, en ese sentido relacional, la distinción entre estructura y proceso. Esta es en parte otra herencia de Saussure. Cuando empleaba la noción “sincrónico” quería decir analítico mientras que “diacrítico” implicaba la historia. Un análisis sincrónico estudia un discurso por la relación entre sus elementos (paradigma) mientras que el análisis diacrónico estudia cadenas de eventos que forma la narrativa (sintagma). Referentes claves en ambos tipo de análisis son V. Propp para el análisis sintagmático y C. Leví-strauss para el análisis paradigmático. Para C. Leví-strauss existe una diferencia importante en ambos tipos de análisis en lo que se refiere al sentido o significado de un discurso. Según ello, el análisis sintagmático ofrece el sentido manifiesto del discurso, su estructura explícita. El análisis paradigmático explora en el sentido latente del discurso, su estructura implícita. En definitiva, el análisis sintagmático se preocupa de lo que sucede, de lo que se hace, mientras que el análisis paradigmático se ocupa de su significado. El cuadro siguiente resume algunas de las características principales de ambos tipos de análisis.

Cuadro 3 Análisis paradigmático y sintagmático

Paradigmático	Sintagmático
Sentido latente	Sentido manifiesto
Sincrónico	Diacrónico
Simultaneidad	Sucesión
Estático	Evoluciona
Relaciones en un sistema	Relaciones en el tiempo
Posición	Función
C. Lévi-Strauss: “Antropología estructural”. 1967.	V. Propp: “Morfología del cuento popular”. 1928.
Fuente: Alaminos. A. (1999) Análisis de discurso: grupos de discusión y entrevistas en profundidad. Alicante: editorial Club Universitario	

Un sintagma es una cadena, y un análisis sintagmático considera el discurso como una secuencia de eventos que dan forma a algún tipo de narrativa. En ese sentido, un análisis sintagmático se caracteriza por contener el componente tiempo como factor explicativo. Debe destacarse, asimismo, el concepto de “función”. En

definición de V. Propp “función debe entenderse como el acto realizado por un personaje, definido desde el punto de vista de su importancia para el curso de la acción”. En ese sentido, no toda acción puede ser definida como función, dado que su pertinencia dependerá de su contribución al sentido del curso de la acción desde una perspectiva global. La forma que adopta el proceso sintagmático puede ser lineal (cuando los elementos del relato se suceden en una progresión continua), circular (cuando el final vuelve sobre el comienzo del mismo), concéntrica (cuando los diversos elementos giran en torno a un núcleo central), en espiral (cuando a lo largo del discurso se vuelve sobre ciertos elementos, considerados desde una perspectiva más elevada). Así mismo otra distinción útil es entre proceso/estructura abierta (cuando una proceso es susceptible de ser continuado) y cerrado (cuando no es susceptible de cambios, o porque desde el principio del relato se conoce y establece el final del mismo). Los discursos emancipadores o revolucionarios acostumbran a ser abiertos, mientras que los discursos legitimadores lo son cerrados.

El análisis paradigmático intenta buscar pautas de oposiciones que generan un sentido en el discurso. Con frecuencia, la determinación de la estructura aporta contenidos no explícitos en el discurso. Esto es especialmente cierto en el caso de discursos fabricados como son los anuncios publicitarios. En cualquier caso, la explicitación de dichas estructuras requiere una lectura no trivial del discurso, así como de criterios objetivables de interpretación o de significación. Un ejemplo de análisis paradigmático podemos apreciarlo, en los procedimientos diagnosticados para la producción de verosimilitud en un discurso. En su análisis de los procedimientos para construir una verosimilitud tópica basados en el consenso Fages (1968) propone un repertorio de formas producción de verdad:

- a) Razones/autoridades: Las razones manifiestas (que se despliegan a través de lo verosímil lógico) ocultan relaciones latentes del tipo dominante/ dominado cuyo síntoma es la cita de una autoridad reconocida.
- b) Verdades y hechos: se admite como verdad lo que descansa en un consenso generalizado; pero un hecho-objetivo- descansa también en el consenso (criterios de intersubjetividad o intrasubjetividad).
- c) Al rem/ad hominem: criterios objetivos y subjetivos (coherencia del discurso y evidencia del interlocutor); desplazamiento hacia los argumentos “ad rem” (eliminación de la subjetividad).
- d) Cantidad/cualidad: apelación, respectivamente, al sentido común, a la conformidad y a la mayoría, cual la libertad, a la autenticidad, a lo insólito, y

a las vanguardias; desplazamiento hacia la cantidad (aplastamiento de las minorías, de la innovación).

e) Lo necesario para lo ejemplar: "certeza" científica versus "certeza" moral; desplazamiento a la "certeza" moral -ejemplaridad- a la identificación con autoridades reconocidas".

En opinión de J. Ibáñez (1979) resta por incluir "Podríamos añadir lo viejo y lo nuevo: "cualquier tiempo pasado fue mejor", frente a "el último grito de..." (el desplazamiento al segundo término genera la presunción -tan anclada en el capitalismo de consumo- de los últimos modelos superan a los anteriores)."

Es posible plantear un tercer tipo de relaciones, producto de la combinación entre paradigma y sintagma, como plantea Perelman. J. Ibáñez (1979) los comenta e ilustra de la siguiente manera:

- 1) Argumentos paradigmáticos: relaciones de confrontación entre términos. La suspensión (en forma de disyunción donde sólo es posible una de dos conclusiones. Esto genera el dilema dado que cualquiera de dos alternativas produce la misma conclusión-); la amalgama (identidad de los contrarios, colocar a varios adversarios bajo la misma denominación, etcétera); la relación ni... ni... (Acoplar dos hipótesis sin que se pueda salir de su espacio); la tercera solución (que reenvía a connotaciones de equilibrio moderación); la tautología (a planear todos los predicados sobre el sujeto); la reciprocidad (invertir la relación antecedente-consecuente); la inversión (reciprocidad negativa).
- 2) Argumentos sintagmáticos: reacciones de consecución entre términos; Así la compatibilidad/incompatibilidad (argumentos de la regla y sus aplicaciones: lo democrático es votar; aunque votes en blanco, vota); inclusión de la parte en el todo (construcción de la totalidad por medio de indicios o indicadores); causalidad (post hoc, ergo propter hoc); finalidad (inversa a la anterior: el efecto domina a la causa, procesos con intención); dirección (escala: ir con pasos contados); propasamiento (y hasta el límite).
- 3) Argumentos que implican una operación del paradigma sobre las combinaciones sintagmáticas: relaciones de consecución que generan, transitivamente, relaciones de confrontación. Por ejemplo, igualdad ($a=b$) ($b=c$) ($a=c$); superioridad ($a>b$) ($b>c$) ($a>c$); superlativo (clausura de la superioridad en un término impasable); analogía ($a/b = c/d$, o con elisión del

tercer término); implicación (SORITES: encadenamiento sintagmático de sintagmas).

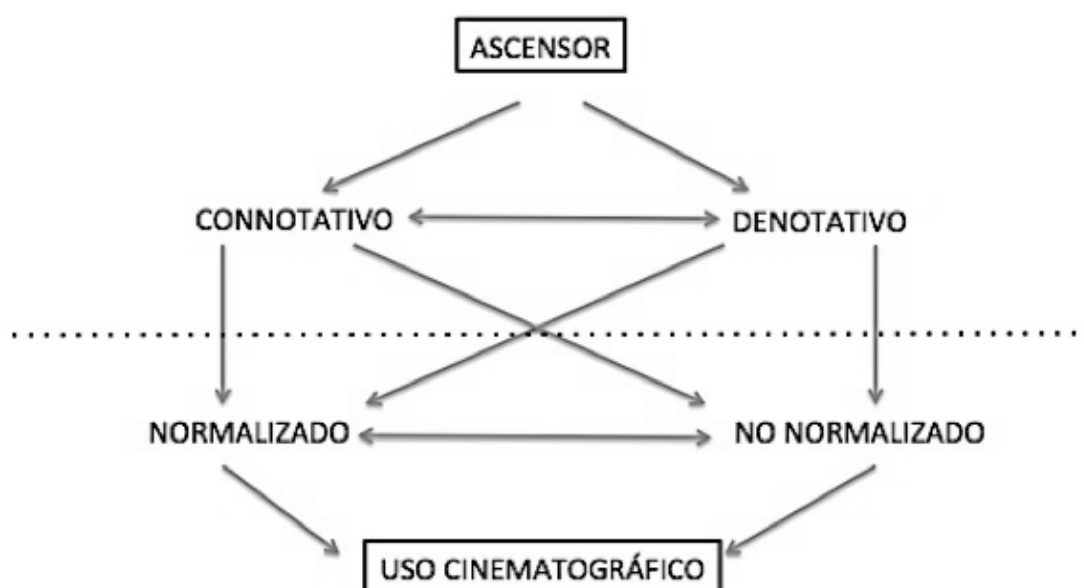
Vamos a continuación a analizar la “música de ascensor” en el discurso cinematográfico.

La música en su lugar: Análisis paradigmático

Estos significados del concepto ascensor, adquiridos durante varias décadas gracias a su presencia en la vida cotidiana de las sociedades desarrolladas, son empleados por el cine como parte importante en la construcción de su discurso narrativo. En este estudio nos interesa exclusivamente el empleo de composiciones musicales. Los sonidos ambientes con carácter de “efectos especiales”, como son por ejemplo ruidos, disparos, gritos o risas, no son objeto de análisis. Vamos a plantear una clasificación del empleo narrativo del espacio “ascensor” en la medida que la música en general depende de este uso. En ese sentido, en el cine podemos apreciar el empleo del concepto ascensor tanto desde un punto de vista que podríamos considerar “normalizado”, es decir mediante un uso reconocido convencionalmente como correcto. Así como desde una perspectiva “no normalizada”. Es decir, utilizado como espacio para escenas de violencia, sexo o terror, por ejemplo .

La carga emocional puede proceder de su empleo “denotativo” o manifiesto, es decir los elementos significantes que definen la ocupación y uso del ascensor, por ejemplo, el pedo de Jim Carrey en *Mentiroso Compulsivo* (1997). Pero también puede anclarse en los significados connotados (hueco del ascensor, quedarse encerrados, la tensión de la proximidad con la ruptura de espacios, etc.). La combinación de ambos planos, produce una tipología en la que aparece un empleo “normalizado”, con referencia emocional a significados manifiestos, y otro con referencia a significados connotados o latentes. Del mismo modo, es factible un uso “no normalizado” del espacio ascensor, con referencia a significados en ambos planos: un empleo “no normalizado” con significados denotativos (el caballo en el ascensor en *Mentiras Arriesgadas* (1994) o un empleo “no normalizado” con significados connotados. Veamos algunos ejemplos de ello.

Gráfico 4: Ascensor: Combinación de significados y usos cinematográficos



Fuente: Elaboración propia

En definitiva, proponemos un catalogo de usos posibles de los atributos del espacio ascensor. Esto no significa que todos ellos se empleen con la misma frecuencia, pero si una cierta especialización de género. La música utilizada es con frecuencia característica de los diferentes usos narrativos del ascensor.

Cuadro 4 Ejemplos de música de ascensor y escenas de ascensor

	Normalizado	No normalizado
Denotativo - manifiesto	Género: Comedias y románticas Ejemplos: Dick and Jane (2005) Charlie y la fábrica de chocolate (1971), The Blue Brothers (1980) Total Recall (2012). Negocios Sucios (2002) Mentiroso compulsivo (1997) Sr y Sra Smith (2005) Resacón 3 (2013), <i>Música extradiegética</i> Tortugas Ninja: TMNT (2015). El diario de Bridget Jones 2 (2004), Ambientación musical: <i>Música de ascensor diegética</i>	Género: Acción, comedia y SF Ejemplos: Charlie y la fábrica de chocolate (1971) Total Recall (2012) Ambientación musical: <i>Música extraditética</i>

Connotativo - latente	<p>Género: Acción y drama</p> <p>House (2004-2012) La trampa del mal (2010) Drive (2011) The Cabin in the Woods (2012) La jungla de Cristal 3 (1995) Get Carter (2000), Capitán America: Soldado de invierno (2014). Mentiras arriesgadas (1994)</p> <p>Ambientación Musical:</p> <p><i>Frecuentemente sonidos de acción con música extradiegética. Sin embargo, los prosumidores ambientan con música de ascensor</i></p>	<p>Género: Acción, terror, erótica Ejemplos:</p> <p>La trampa del mal (2010) The cabin in the Woods (2012)</p> <p>Ambientación musical:</p> <p><i>Música diegética y extradiegética</i></p>
<p>Fuente: Elaboración propia.</p>		

Consideremos en detalle como la narración cinematográfica combina “música” y “ascensor” según el empleo narrativo de este.

Uso normalizado con significado manifiesto. En este caso el ascensor se utiliza en el plano convencional. Define un espacio de interacción entre los personajes donde tanto las características físicas (cerrado, espacio pequeño, etc.) como las normas sociales (silencio, no molestar, minimizar el impacto de las rupturas de esferas personales) permiten todo un registro narrativo. Por lo general, la música empleada es música de ascensor, especialmente cuando se desea enfatizar el contexto de normalidad (como contrapunto a pequeñas transgresiones). En la actualidad la música de ascensor aporta rasgos “retro” (frente a la modernidad que enfatizaba entre la década de los años 50 a los 70). En ocasiones, los prosumidores señalan las carencias de montaje de algunos films. Un ejemplo es El diario de Bridget Jones 2 (2004), tras ser liberada de la cárcel y regresar a casa, entra en un ascensor con sus padres. Ella y su padre comienzan a fumar dentro del ascensor, rodeados de otras personas. La música de ascensor hubiese aportado claramente un contrapunto sustantivo. Por lo general, el uso normalizado parece atraer la imagen sonora de la música de ascensor, como muestran los montajes del prosumidor. Los prosumidores aprecian la lógica narrativa, en ocasiones, mejor que lo hiciese en su momento el director. Este empleo narrativo es bastante habitual en comedias y películas románticas, especialmente de fábrica norteamericana.

Uso normalizado con significado latente: En este caso se utiliza el ascensor para expresar los límites de lo convencional, ya de forma sistemática (caracterizando psicológicamente un personaje) o de modo extremadamente violenta. Dependiendo del género, se sobrepasan los límites convencionales de forma violenta y brutal, o en modos más sutiles. Un ejemplo de ello es las consecuencias de “meter un caballo” en un ascensor, como sucede en *Mentiras arriesgadas* (1994). Puede ser un caballo o algo más sutil, siempre exponiendo los límites. Un claro ejemplo es en la serie de televisión *House M.D* (2004-2012) donde se usa el ascensor en situaciones convencionales, pero donde aflora la tensión introduciendo comportamientos y actuaciones no esperadas. Al igual que en una escena de la serie *Dexter* (2006-2013). Donde Debra Morgan utiliza el ascensor como lugar para gritar y expresar emociones de forma privada. Con este tipo de escena de ascensor se utiliza los significados que connota el espacio ascensor, poniendo en valor narrativo sus características “ocultas” (significados connotados) como son la violencia personal, tensión, etc. Este último caso se trata del uso más recurrente en el cine. Escenas de acción en ascensores como puede ser el caso de la película *Drive* (2011), *Get Carter* (2000), *Capitán América: Soldado de invierno* (2014). Estas escenas se caracterizan principalmente por el uso de la violencia física en un espacio cotidiano como es en este caso el ascensor. Este tipo de escena suele ser común en películas donde se intenta producir efectos mediante la ruptura de los significados convencionales. En la medida que el espacio ascensor se utiliza en modo normalizado, sugiere el uso de música de ascensor para enriquecer los efectos emocionales. Esta necesidad se aprecia en las construcciones que los prosumidores efectúan, con sus propios montajes. Son múltiples los ejemplos, como es la versión del ascensor de *Drive*. En este caso los géneros que más utilizan este tipo de escenas son las películas de acción o terror.

Uso no normalizado con significado manifiesto: En este caso el ascensor se utiliza para expresar mundos donde su uso desborda el contexto normalizado. Son ejemplos películas como “*Charlie y la fábrica de chocolate*” (1971) o “*Total Recall*” (2012). En este tipo de escenas nos encontramos con ascensores que se utilizan como medio de transporte pero que se mueven en diferentes direcciones a lo natural, rompiendo con las orientaciones espaciales convencionales. En este caso, un ascensor mágico y un ascensor de un futuro apocalíptico. Como veremos en su función sintagmática, acostumbran a ser equivalentes a “puertas”, que conectan narrativamente mundos diferentes. Por lo general, la música que se emplea es extradiegética con “efectos sonoros”.

Uso no normalizado con significado latente: En este empleo continúa enfatizando la naturaleza de puerta de contacto entre mundos. Nutriéndose de los significados que le aporta “el riesgo tecnológico”, los ascensores adoptan vida propia. Se independizan de la voluntad humana e imponen y visibilizan todas las dependencias que se asumen al utilizarlos. Son el caso de edificios inteligentes que destacan la falta de control de los personajes. En las primeras épocas, los ascensores eran manejados por el ascensorista (películas como *El apartamento*, *Con faldas y a lo loco*, *Gran Hotel Budapest*, y un largo etcétera). La tecnificación y el empleo cotidiano, permitió deshumanizar el control de los ascensores. Las puertas, arrancar, parar y una serie de tareas están automatizadas y en ese sentido, fuera de control. Esta dependencia (e impotencia) tecnológica es la raíz del terror. En estas películas, cuando la música es diegética, en forma de música de ascensor, facilita elementos irónicos para expresar el contexto de terror. La variante del riesgo tecnológico se apoya sobre los significados topológicos del ascensor, ya sea de status, pero también de la iconografía religiosa que refiere a un infierno. Lo subterráneo, inserto en la noción de ascensor en la idea de descenso, permite un repertorio de películas de terror, dónde el ascensor es puerta que permite la entrada del mal. Un ejemplo de esto, de los múltiples que existen, es “*La trampa del mal*” (2010) o en “*The Cabin in the Woods*” (2012). Estas escenas se caracterizan principalmente por el uso de la violencia psicológica (con consecuencias físicas) en un espacio cotidiano, como es en este caso el ascensor. Los géneros que más utilizan este tipo de referente emocional son las películas de acción y especialmente las de terror.

El lugar de la música: Análisis sintagmático

El análisis sintagmático nos habla de la dinámica de la narración. En términos muy generales, el patrón “chico busca chica, chico encuentra chica, chico pierde chica y chico recupera chica” es el sintagma motriz de multitud de películas. Como proponía Propp, los detalles como los escenarios, los enemigos y las dificultades o los aliados, son variaciones que dan densidad narrativa, dentro del proceso global. Desde esta perspectiva, el ascensor y la música asociada a él, aparece en dos funciones principales dentro de la cadena sintagmática. Por un lado, a) los ascensores son lugares que hacen que pasen cosas (aceleran el ritmo) o por el contrario, b) sitúan la narración en modo de “stand by” o espera. La pausa (estado de espera) puede ser dentro del ascensor (con los atributos de lo cerrado), o fuera

de él con los atributos de lo abierto, como por ejemplo en “Con faldas y a lo loco” (1959).

Cuando el ascensor se utiliza para expresar una pausa o paréntesis en una secuencia narrativa muy dinámica, con frecuencia recurre a la música diegética de ascensor. Un ejemplo de esto se aprecia en el film de *The Blue Brothers* (1980). Los protagonistas se encuentran en una carrera, perseguidos y rodeados por la policía cuando utilizan el ascensor. Allí dentro adoptan actitud de espera y esa pausa se enfatiza destacando la música ambiente. Una canción típica de la música de ascensor: La chica de Ipanema en versión muzak. En este caso el ascensor y la música de ascensor impone una pausa dentro de una secuencia narrativa muy acelerada. Este mismo recurso se reproduce en otras películas, a semejanza de un homenaje, como es el caso de *Sr y Sra Smith* (2005), donde en mitad de un tiroteo se refugian en un ascensor de un centro comercial y mientras cambian de planta, y al salir del ascensor continuar el tiroteo, suena de fondo "La chica de Ipanema". Desde un plano más elaborado, la misma lógica se plasma en *Tortugas Ninja: TMNT* (2015). En este último caso es interesante que en el ascensor no suena música ambiente, solamente el sonido que anuncia el cambio de piso. Ellos mismos improvisan la música sobre esa base, actuando como prosumidores diegéticos. En *Negocios sucios* (2002), el ascensor aparece como pausa de la acción, produciendo una discontinuidad en la relación entre los personajes. La música ambiente de ascensor desacelera la tensión. En estos casos, dónde el ascensor aparece en función de pausa, es muy frecuente el empleo diegetico de música de ascensor.

El ascensor puede aparecer como recurso sintagmático actuando como acelerante del dinamismo en una escena. Son muy abundantes los ejemplos, especialmente en películas de acción y de terror: *Capitán America: Soldado de invierno* (2014), *La jungla de cristal* (1995). Cuando las escenas de ascensor actúan como acelerantes, acostumbran a utilizar música extradiegética y sobre todo efectos especiales.

Conclusiones

Los ascensores son artefactos mecánicos creados para facilitar la acción de subir y bajar edificios, no son objetos naturales. Es por ello que pueden considerarse como “artefactos” en el sentido semiótico propuesto por Barthes. Culturalmente, sus significados se asocian a la música de ascensor. Aun cuando

en los últimos tiempos la música de ascensor, como la mayoría de la música ambiental (con excepción de algunos “no lugares” como son los centros comerciales o de atención sanitaria) está desapareciendo, continua siendo un recurso importante de la narrativa cinematográfica.

La música de ascensor aporta significados y emociones a la narrativa. En este texto, tras determinar los significados manifiestos y latentes de los ascensores, hemos analizado la función que la música realiza, dependiendo del “uso” narrativo que se le dé al ascensor. La música de ascensor, que fue signo de modernidad en las décadas de los años 50 a los 70, sirven ahora como ambientación “retro”. En su empleo más habitual, corresponde con usos normalizados de los ascensores, recurriendo a sus significados manifiestos (denotados). Una segunda aparición significativa es en películas que recurren a usos no normalizados con carga semiótica latente (por ejemplo, terror).

En ese sentido, la aparición de música de ascensor es más habitual cuando el ascensor refiere a su empleo normalizado y a sus significados manifiestos (convencionales), y también cuando refiere a su empleo “no normalizado”, cargando la escena con significados y emociones latentes. Ese binomio de uso del artefacto conceptual “ascensor” en la narración cinematográfica, “normalizado/manifiesto” y “no normalizado/latente”, es el característico de la música de ascensor como ambientación diegética.

Desde el punto de vista sintagmático, la música de ascensor es propia del espacio ascensor empleado en las funciones de espera. Se asocian a pausas o transiciones dentro de la secuencia narrativa. Por lo general, el empleo del ascensor como agente acelerante de la acción recurre a efectos especiales sonoros.

Un elemento importante de análisis, que por motivos de espacio no se ha desarrollado en este texto, es lo que podríamos denominar “los montajes de los prosumidores”. En este material, disponible en internet, se puede apreciar como la lógica interna que contiene el ascensor y la música de ascensor, se superpone sobre las decisiones que adoptará el director en su momento para ambientar las escenas. Un caso especial es *Drive*, pero se pueden observar muchas otras secuencias de ascensor donde los prosumidores consideran que la música de ascensor “mejora” el funcionamiento de la escena. Lo que consideramos importante, es que estos montajes exploratorios se comprenden y explican perfectamente desde la estructura paradigmática y la dinámica sintagmática que en este análisis proponemos.

- Adorno, Th. W. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona. Ariel.
- Adorno, Th. W. (1980). *Teoría estética*. Madrid. Taurus.
- Alaminos, A. (1999). *Análisis de discurso: grupos de discusión y entrevistas en profundidad*. Alicante. Club Universitario.
- Alaminos-Fernández, Antonio: "Cuando las letras son música: las canciones en inglés en la publicidad española", Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Alicante, 2014.
- Alaminos Fernández, A. F (2015) *La música de ascensor en el cine: un análisis semiótico*. II Congreso Internacional Música y Cultura Audiovisual MUCA
- Alaminos Fernández, A. F (2014) *El "amueblamiento musical" de los "no lugares: música ambiente, espacios y relaciones sociales*. II Congreso Internacional Espacios Sonoros
- Alaminos Fernández, A. F (2014) *La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa*. OBETS, Vol. 9, n.o 1,
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. París. Seuil.
- Barthes, R. (1964b). "Rhétorique de l'image". París. Communications, 4.
- Barthes, R. (1966) "Introducción al análisis estructural de los relatos", en R. Barthes y otros, 1970^a.
- Barthes, R. (1967). *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- Barthes, R. (1967). *Le système de la mode*. París. Seuil.
- Barthes, R.(1968) "The death of the autor" en R. Barthes: *Image, music, text*, New York, Hill and Wang, 1977^a.
- Barthes, R. (1969^a). "La escritura del acontecimiento, París, mayo 1968". Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1969b), "Principios y objetivos del análisis estructural", *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid. Alberto Corazón.
- Barthes, R. (1970^a). "El efecto de realidad", *Lo verosímil*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1970c). "L'Ancienne Rhétorique", en Communications, 16.
- Barthes, R. (1970d). *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón.
- Barthes, R. y otros. (1970e). *Análisis estructural del relato* (1966). Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1994). "El análisis estructural del relato. A propósito de Hechos, 10-11", en . Barthes. *La aventura semiológica*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- BresononePadova, Liviana.(1981). *Semiótica, cultura e historia*. Barcelona. Seix Barral.
- BresononePadova, Liviana (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona. Crítica.
- Blommfiel, M. W. (ed.) (1981). *Allegory, Myth and Symbol*, Cambridge, Massachusetts, Harvard, Univ. Press.

- Bouza, Fermín (1983). *Procedimientos retóricos del cartel*. Madrid. CIS.
- Dubois, J. (1970). *Rhétorique générale*, París. Larousse.
- Dubois, J. (1977). *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire*. Bruxelles. Complexe.
- Dubois, J. (1979). *Diccionario de lingüística*. Madrid. Alianza.
- Ducrot, O., y Todorov, T. (1972). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Eco, Umberto (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen.
- Eco, Umberto (1989). *El signo de los tres: (Dupin, Holmes, Pierce)*. Barcelona. Lumen.
- Eco, Umberto (1994). *La estructura ausente*. Barcelona. Lumen.
- Eco, Umberto (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Eco, Umberto (1994). *Signo*. Labor, S.A.
- Eco, Umberto (1995). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona. Lumen.
- Fages, J. (1.968): *El estructuralismo en proceso*. México. FCE.
- Fernández, Pelayo H. (1981). *Estilística. Estilo, figuras estilísticas, tropos*. Porrua Turanzas. S.A.
- Fontanier, P. (1968). *Les figures du discours (1830)*. París. Flammarion.
- Foucault, M. (1966b), *Les mots et les choses*. París. Gallimard.
- Foucault, M. (1970^a). *La arqueología del saber*. Méxco. Siglo XXI.
- Freud, Anna (1949). *El yo y los mecanismos de defensa*. Buenos Aires. Paidós.
- Freud, S.(1967b). *El chiste y su relación con el inconsciente (1905)*, en *Obras Completas*, vol. I, Madrid. Biblioteca Nueva.
- Freud, S.(1969). *Tótem y tabú*. Madrid. Alianza.
- Freud, S.(1970c). *Psicoanálisis del arte*. Madrid. Alianza.
- Guiraud, P. (1972). *La semiología*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Hall, E (1966) *The hidden dimension*. Paperback Collection
- Ibañez, Jesús (1979). *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: teoría y crítica*. Madrid. Siglo XXI.
- Ibañez, Jesús (1997). *Por una sociología de la vida cotidiana*. Madrid. Siglo XXI.
- Jakobson (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona. Seix Barral).
- Le Guern, M. (1976). *La metáfora y la metonimia (1973)*. Madrid. Cátedra.
- Lefebvre, H. (1967). *Lenguaje y sociedad*. Buenos Aires. Proteo.
- Levi-Strauss (1968), *Antropología estructural*. Buenos Aires. Eudeba)
- Levi-Strauss (1969), *Las estructuras elementales del parentesco*, Buenos Aires. Paidós).

- Levi-Strauss (1968). *Mitológicas: lo crudo y lo cocido*. México. FCE.
- Maning, Peter K. (1987). *Semiotics and fieldwork*. London. Sage.
- Mayoral Ramírez, José Antonio (1994). *Figuras retóricas*. Madrid. Síntesis.
- Miles, M., & Huberman, M. (1984) *Qualitative data analysis*. Newbury Park, CA: Sage.
- Morris, Ch. W. (1938). "Foundation of the theory of signs", *International Encyclopedia of Unified Science*, IV, núm. 2. Chicago. University of Chicago Press.
- Morris, Ch. W. (1968). *Signos, lenguaje, conducta* (1946). Buenos Aires. Losada.
- Morris, Ch. W. (1974). *La significación y lo significativo*. Madrid. Alberto Corazón.
- Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de Retórica*. Madrid. Cátedra.
- Ogden, C.K., y Richards, I. A. (1954). *El significado del significado*. Buenos Aires. Paidós.
- Peirce, Ch. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Perelman, Ch. (1.958): *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid. Gredos.
- Piaget, J. (1968). *El estructuralismo*. Buenos Aires. Proteo.
- Piaget, J. (1970), *Épistémologie des sciences de l'homme*. París. Gallimard.
- Prandi, Michele (1995). *Gramática filosófica de los tropos*. Visor Distribuciones, S.A.
- Rodríguez Gómez, G. y otros. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Aljibe.
- Salvador Fernández, Julio; Ferré Chiné, M.R. (1992). *Figuras retóricas fundamentales*. Zaragoza. Autor-Editor.
- Saussure (1945). *Curso de lingüística general* (1916). Buenos Aires. Losada.
- Sebeok, Thomas A. (1996). *Signos: una introducción semiótica*. Barcelona. Paidós.
- Segre, C. (1976). *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona. Planeta.
- Taylor, S.J.; Bodgan, R. (1998). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de los significados*. Barcelona. Paidós.
- Williams, Thomas Rhys (1974). *Métodos de campo en el estudio de la cultura*. Taller JB.

¿Quién es Frank Sinatra? La contribución de la “voz” a un anuncio de automóvil



Introducción: Tipos de música y marco conceptual

La relación entre la música y la comunicación publicitaria es problemática. En ocasiones, el lenguaje musical ha sido incorporado al lenguaje publicitario como un elemento secundario. Desde el protagonismo de los “jingles”, de base radiofónica, las potencialidades de lo visual han atenuado en parte el peso de la música y lo auditivo. En base al papel que desempeña la música en publicidad, ésta se puede clasificar en diversas categorías, principalmente música preexistente y música creada a propósito del anuncio¹⁰.

Dentro de la primera de estas categorías, Palencia-Leflers¹¹ distingue entre diversas tipologías: la adaptación, la “cover”, la música de librería y la canción original. La adaptación modifica una canción original preexistente, normalmente para transmitir un mensaje concreto. Este tipo de música mantiene el intérprete original. En cambio, en la versión “cover”, la canción es interpretada por un grupo o cantante diferente al de la versión original. Algunas de estas versiones a veces son tan modificadas que es difícil de reconocer la canción original. Los cambios más frecuentes se aplican al ritmo, la tonalidad, la instrumentación y la tesitura de voz del cantante, normalmente para hacerlas más modernas o adaptarlas al perfil del producto. Por otro lado, la música de librería es aquella que se puede encontrar en archivos electrónicos y físicos de acceso público. Normalmente este tipo de música es gratuita o de coste mínimo. Finalmente, dentro de la música publicitaria preexistente se denomina la canción original a la interpretada por el grupo o músicos que la crearon o popularizaron, sin ningún tipo de modificación.

También se emplea la denominación de canción original cuando la música ha sido creada específicamente para el anuncio, sin que tenga que hablar necesariamente del producto. Ésta es la diferencia clave con respecto al “jingle”, que sí es creado específicamente para una campaña o producto. En este último, el texto publicitario suele ser la letra de la canción. También dentro de la música original se encuentra la música genérica que tiene la misma estructura del “jingle” pero carece de letra, siendo, por tanto, música creada con una melodía específica para la campaña u producto. El “Soundalike”, que trata de imitar a un artista o una canción conocida realizando una pieza sonora similar, quedando por tanto dentro

¹⁰ Matilde Olarte: “¿Creación incidental o reutilización de música preexistente?”, en *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberni*, Celsa Alonso González, Carmen Julia Gutiérrez González y Javier Suarez Pajares (coords.). Madrid, ICCMU, 2008, pp. 633-44.

¹¹ Manel Palencia-Leflers: “La música en la comunicación publicitaria”, *Comunicación y Sociedad*, 22,2 (2009), p. 98.

de la legalidad, también puede ser clasificado como música original para publicidad. Finalmente, la banda sonora sólo se encarga de llenar el anuncio con música. Al contrario que el resto de tipos de música, la banda sonora no busca el recuerdo de la experiencia vivida con su edición, sino sólo acompañar al mensaje y acciones del anuncio. El Cuadro 1 incluye un resumen de las diversas tipologías de música publicitaria.

Cuadro 5 La música en la publicidad¹²

Música Original			Música Preexistente		
Compositor	Con letra	Jingle-Marca	Compositor	Con letra/Sin letra	Versión cover
		Jingle-Adsong			Versión libre
	Sin letra	Logo musical Sintonía corporativa	Compositor Productor Creativo	Con letra/Sin letra	Fono
		Música incidental			Librería-Archivo

Fuente de elaboración propia.

En el caso de la música preexistente interpretada por sus cantantes originales, que es el foco de esta investigación, los elementos básicos para la contribución de la música al anuncio son los siguientes:

- *Género de música.* Los géneros musicales, tales como el rock, el jazz, la música clásica o pop, refieren a sistemas de valores y afectos socialmente muy definidos. Según Wakefield, la música publicitaria española “se centra, casi exclusivamente, en el pop-rock de corte más melódico, la música disco de los 80, el soul, la música clásica y la electrónica. Únicamente cinco estilos musicales”¹³.
- *Popularidad de la canción.* Esta variable ofrece el potencial de crear un clima de mayor familiaridad y proximidad al producto que utiliza la canción, junto a los atributos ya adquiridos por ella misma. En ese sentido, una canción muy conocida de George Dan no aporta las mismas cualidades que una de Serrat, por ejemplo. George Dan aportaría las cualidades de algo festivo, fresco y

¹² Richard Wakefield; “El sonido de las coincidencias. La caída del jingle y el auge de la música preexistente”. En IV Simposium de Profesores Universitarios de Creatividad Publicitaria. Facultad de Comunicación. Lugar: Universidad de Navarra, 2008. Tomado de la Figura 1. Tipología básica de las formas musicales en publicidad, en Ídem.

¹³ Ibid., p. 106.

asociado al verano, mientras que Serrat ofrece las cualidades de algo íntimo reflexivo y personal. Éste es el motivo por el que en diversos estudios experimentales se han empleado canciones desconocidas para los participantes en el estudio, eliminando así lo que se consideran sesgos productos de su conocimiento previo¹⁴. Precisamente estos sesgos son, en sí mismos, un elemento adicional para conjugar en los efectos emocionales, identitarios, culturales, ideológicos o románticos de la música cuando se diseña el anuncio.

- *Cantante*. El intérprete, o intérpretes, es también clave, especialmente en el caso de música preexistente. De hecho, este trabajo analiza un anuncio de automóvil que emplea a Sinatra para destacar el carácter mítico del producto, reforzando de este modo la idea de “Muchas veces imitado. Nunca Igualado”.
- *Letra*. La letra refuerza el contenido del anuncio, aportando conceptos e ideas que puedan ayudar a “enmarcar” el mensaje, especialmente si es comprendida por la audiencia. Un caso distinto son las letras incomprensibles por emplear un idioma desconocido para los oyentes. Ésa es precisamente una de las cuestiones más relevantes como objeto de investigación: determinar la función comunicacional de un idioma que es reconocido e identificado por una mayoría de población, pero con baja competencia para comprenderlo.
- *Idioma*. En general, los diversos idiomas connotan emociones y sensaciones muy definidas en términos de estereotipos culturales¹⁵. Posiblemente, el idioma es uno de los elementos de connotación cultural que asimila música y lenguaje. Además, el idioma aporta múltiples dimensiones al producto, entre ellas “idiosincrasia” y una “denominación de origen”. Sin embargo, existen ocasiones muy particulares en las que aporta puede ser una incógnita¹⁶. En ese sentido, el idioma aporta mucho más que la cultura de referencia, que se asocia como un atributo. Él mismo posee sus propias cualidades en los imaginarios sociales y esos atributos le pertenecen, complementariamente a los de la nacionalidad o cultura de origen.

¹⁴ Jon Morris y Mary Anne Boone: “The effects of Music on Emotional Response, Brand Attitude, and Purchase Intent in an Emotional Advertising Condition”, *Advances in Consumer Research*, 25 (1988), p.519

¹⁵ Alaminos Fernández, Antonio: “Cuando las letras son música: las canciones en inglés en la publicidad española”, Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Alicante, 2014.

¹⁶ Ídem.

Tabla 8 Análisis letra (My Way)

<u>And now, the end is near;</u>	Yes, there were times,
<u>And so I face the final curtain.</u>	I'm sure you knew
<u>My friend, I'll say it clear,</u>	When I bit off more than I could chew.
<u>I'll state my case, of which I'm certain.</u>	But through it all,
	when there was doubt,
I've lived a life that's full.	I ate it up and spit it out.
I've traveled each and ev'ry highway;	I faced it all and I stood tall;
<u>and more, much more than this,</u>	And did it my way.
<u>I did it my way.</u>	I've loved, I've laughed and cried.
	I've had my fill; my share of losing.
Regrets, I've had a few;	And now, as tears subside,
But then again, too few to mention.	I find it all so amusing.
I did what I had to do	
And saw it through without exemption.	To think I did all that;
	And may I say - not in a shy way,
I planned each charted course;	"No, oh no not me,
Each careful step along the byway,	I did it my way".
But more, much more than this,	
I did it my way.	<u>For what is a man, what has he got?</u>
	<u>If not himself, then he has naught.</u>
	<u>To say the things he truly feels;</u>
	<u>And not the words of one who kneels.</u>
	<u>The record shows I took the blows -</u>
	<u>And did it my way!</u>

Fuente de elaboración propia.

Partiendo de estos elementos conceptuales a continuación se analiza el empleo de una canción de Frank Sinatra como elemento central de un anuncio de coche.

Estudio de caso: “My Way” y Sinatra en movimiento

El anuncio seleccionado promociona el automóvil Volkswagen Golf GTI y está creado para una audiencia internacional en 2014. Consta con dos formatos de anuncio. El primero se emitió por televisión¹⁷ y fue dirigido por director Paul W. S., mientras que el segundo fue pensado para ser lanzado en internet¹⁸ y realizado por una agencia de publicidad (DDB London y DDB Tribal Germany).

La disparidad en sus diseños responde a diferentes finalidades. El anuncio para televisión, orientado a una audiencia generalizada, presenta un estilo más cinematográfico. El segundo, dado que el soporte permite una segmentación mayor al mostrarse en las páginas que la compañía automovilística ve oportuno, se concentra en destacar las cualidades de una manera más clara. Eso sí, en ambos casos, la figura de Sinatra se utiliza de la misma manera, destacando los mensajes de elegancia y sentimiento de exclusividad. El carácter diferenciado del anuncio según el formato en que se presentó se aprecia de forma muy patente en los diferentes mensajes que se destacan mediante la selección de fragmentos de la letra, tal y como muestra el Cuadro 2.

Se observa claramente que en los fragmentos de la versión de televisión (público genérico) son especialmente conocidos y destacan palabras como “highway” o “way”. La versión de internet (público en principio interesado en el producto anunciado), sin embargo, subraya la estrofa final, con palabras más especializadas y una gran intensidad expresiva. No obstante, en los dos formatos la canción se percibe como una unidad, un “objeto” en términos semióticos que posee unos atributos propios que, en base al diferencial semántico de la letra de la canción, son percibidos por la audiencia de manera diferente en cada uno de los formatos del anuncio.

Diferencial semántico

Para profundizar en el análisis de la posible complementariedad entre el mensaje que desea transmitir el anuncio y la música empleada, se ha desarrollado un diferencial semántico que busca determinar la presencia e intensidad de las dimensiones de evaluación, potencia y actividad de cada una de las dos versiones de la letra de la canción de Sinatra. Con ello este tipo de metodología se ha conseguido medir la orientación psicológica que tendrán los individuos hacia

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=lgyscLcfe> (consultado: 21-IX-2015).

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=CKSRoWkUFj0> (consultado: 21-IX-2015).

objetos, entendiendo como objeto una idea, una persona, un producto o una canción. Más concretamente, este diferencial semántico está formado por pares de antónimos. Entre estos extremos semánticos, existen diversas gradaciones intermedias que indican la afinidad percibida entre atributos y conceptos. Por ejemplo, a la hora de valorar un edificio, podría administrarse el par (Feo) -3 -2 -1 0 1 2 3 (Bello), correspondiendo el -3 a lo más feo y el 3 lo más bello (la opción 0 indicaría indiferencia). El Cuadro 3 recoge los pares de adjetivos antónimos que he aplicado a la canción “My way” y a su intérprete Frank Sinatra.

Cuadro. 6 Diferencial semántico de elaboración propia

Feo	-3	-2	-1	0	1	2	3	Bello
Difícil	-3	-2	-1	0	1	2	3	Fácil
Amargo	-3	-2	-1	0	1	2	3	Dulce
Ordinario	-3	-2	-1	0	1	2	3	Elegante
Triste	-3	-2	-1	0	1	2	3	Feliz
Débil	-3	-2	-1	0	1	2	3	Poderoso
Pobre	-3	-2	-1	0	1	2	3	Rico
Antiguo	-3	-2	-1	0	1	2	3	Moderno
Lento	-3	-2	-1	0	1	2	3	Dinámico
Popular	-3	-2	-1	0	1	2	3	Culto
Frío	-3	-2	-1	0	1	2	3	Caliente

Fuente de elaboración propia.

Tal y como recoge el Cuadro 4, el estudio realizado, en base a cuarenta muestras, ha determinado que en “My way” destaca especialmente el rasgo de Elegancia (una media de 2,33 sobre un máximo de 3); los conceptos de Belleza, Poderoso, Rico, Dulzura y Fácil son también muy relevantes. Con menos impacto aparecen las ideas de Culto o Caliente. Éstos no son rasgos característicos de la canción. En el otro sentido, destaca la idea de que la canción evoca algo Antiguo (media de -1) y Lento (-0,48). En ese sentido, la canción invoca un cierto aire de tristeza.

Cuadro 7. Atributos de los elementos musicales en “My Way”

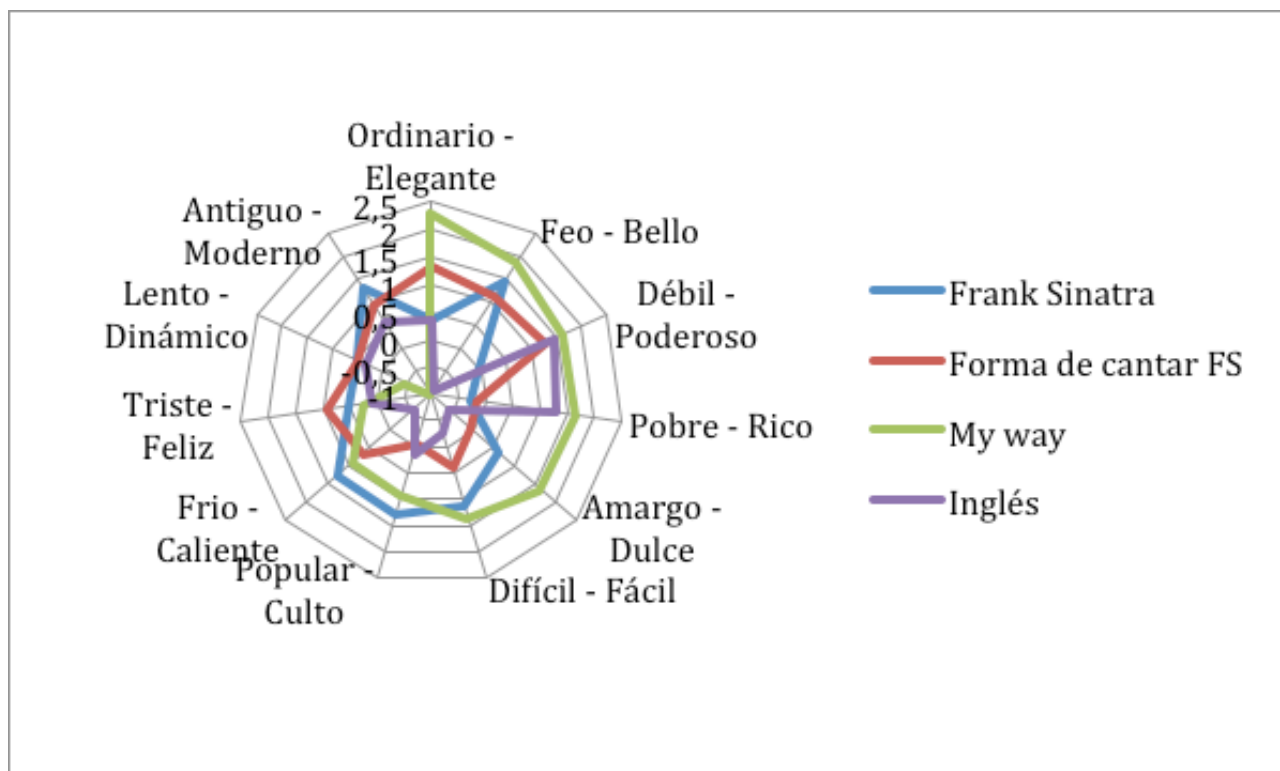
	Frank Sinatra	Forma de cantar Frank Sinatra	“My way”	Idioma Inglés
Ordinario - Elegante	0,38	1,36	2,33	0,36
Feo/a – Bello/a	1,46	1,15	1,91	-0,91
Débil - Poderoso	-0,11	1,31	1,67	1,45
Pobre - Rico	-0,29	-0,18	1,67	1,32
Amargo - Dulce	0,59	-0,05	1,65	-0,57
Difícil - Fácil	1,1	0,38	1,36	-0,27
Popular - Culto	1,28	-0,1	0,9	0,14
Frio - Caliente	1,26	0,64	0,86	-0,59
Triste - Feliz	0,54	0,92	0,24	0,09
Lento - Dinámico	0,49	0,5	-0,48	0,32
Antiguo - Moderno	1,3	0,95	-1	0,55

Fuente de elaboración propia.

Sin embargo, varios de estos rasgos se ven compensados por los atributos de Frank Sinatra. En ese sentido, habría sido un acierto recurrir a la versión interpretada por este emblemático cantante. Así, la forma de cantar y la imagen del intérprete son consistentes en su rasgo “Elegante”, “Belleza”, “Facilidad”, “Felicidad” o “Caliente”. Algunos de ellos se ven acentuados en la evaluación del intérprete o su forma de cantar. Especialmente relevante es la aportación de “Dinamismo” y “Modernidad”, muy importantes en el concepto del automóvil, y que no eran lo bastante enfatizada por la canción “My way”. En conjunto, los tres elementos (intérprete, forma de cantar y canción interpretada), se refuerzan entre sí y, más interesante aún, compensan entre ellos debilidades que no se desearían asociadas al concepto del producto. En el caso del idioma inglés, la contribución más importante procede de sus atributos de “Potencia”, “Modernidad” y “Riqueza”¹⁹. El Gráfico 1 muestra la relación de complementariedad y refuerzo que se establece entre intérprete, forma de cantar, canción e idioma.

¹⁹ Ídem

Gráfico 5. Atribución de cualidades a Frank Sinatra, su interpretación, “My Way” e idioma inglés



Fuente de elaboración propia.

Este análisis muestra que, en lo referido a las dimensiones de “Potencia” (que abarca la idea de riqueza) y “Evaluación”, el anuncio ha logrado sus objetivos mediante el empleo del idioma inglés y la canción “My way”. En todo caso, es importante considerar que, al analizar el idioma inglés, se debe distinguir entre aquellos espectadores que comprenden el inglés (al menos alguna palabra) y aquellos otros para los que el inglés representa un sonido en el que no es posible reconocer ningún significado semántico. En un estudio anterior he mostrado las diferencias estadísticamente significativas en la atribución de cualidades a la canción según se comprenda parte de la letra o no. Sin embargo, tanto la idea de Innovación (es una canción considerada antigua) como de Dinamismo (tramite la idea de lentitud) se ven claramente reforzadas con la figura del intérprete (Frank Sinatra) y su forma de cantar dado que éstas incorporan las nociones de “Modernidad” y “Actividad”. En ese sentido, respecto a los conceptos que se desean destacar en el anuncio, “Paul Anderson es un maestro en su género y ha transpuesto con éxito los valores principales del GTI – potencia, innovación y

emoción – al anuncio”²⁰ . Sin embargo, la canción no se asocia por sí sola a la innovación. Al incorporar a la música los efectos de sonido (ruido de motor, derrapes en el asfalto, etc.), incrementan el dinamismo, pero no la novedad. “My way” interpretada por Sinatra difícilmente puede entenderse como una novedad – otra cosa sería la versión de los “Sex Pistols” que ha sido empleada en otros anuncios. En todo caso, las características de Potencia y Calidad se ven reforzadas con la selección de intérprete, forma de cantar, canción e idioma inglés. Puede darse también la posibilidad de un diseño algo más sutil donde el contraste entre la base musical y la voz quieran acentuar la integración entre madurez e innovación tecnológica. Asimismo, la imagen puede aportar significados nuevos a las canciones, alterando sus connotaciones originarias lo que abre nuevos campos para futuros estudios.

Conclusiones

La música que se incorpora a una comunicación publicitaria crea un nuevo objeto, que complementa y transforma lo visual, lo textual y su narrativa. En este contexto, la canción “My way” enfatiza con gran intensidad los conceptos de poder y de riqueza, junto a los de belleza y elegancia. Sin embargo, por sí sola presenta debilidades importantes en los conceptos de dinamismo y de modernidad. Es aquí donde intervienen las percepciones públicas tanto del intérprete (Frank Sinatra) como de su forma de interpretar. Sinatra aporta claramente una imagen de dinamismo y modernidad que está ausente de la canción por sí sola. Además, se ha de tener en cuenta que uno de los objetivos declarados por la compañía publicitaria es asociar el concepto de innovación al automóvil. En ese sentido, la canción no estaría correctamente ajustada sobre ese objetivo de innovación, de forma que las modificaciones que se aprecian en el audio, durante el anuncio, acentúan las cualidades de Dinamismo y Modernidad. No obstante, cabe la posibilidad de que la intensidad de la canción (todos los aspectos y emociones que están asociados a ella) se imponga sobre el concepto mismo o la narración que desarrolla el anuncio. En realidad la, tecnología del Volkswagen “Golf” es muy personal y original, “a su manera”, pero que lleva bastante tiempo en el mercado. Por ello, en lo que respecta a la dimensión musical de la canción, son la letra y la figura de Sinatra las que, además de humanizar la marca y el coche, absorben gran parte del componente innovador del producto. Los dos continuaron por mucho

²⁰ Giovanni Perosino: “Sala de Comunicación (2013)”, http://comunicacion.volkswagen.es/actualidad/notas-de-prensa/volkswagen-multiplica-por-mas-de-40-los-comentarios-sobre-la-marca-en-twitter-gracias-al-nuevo-spot-del-golf-gti-y-una-campana-en-esta-redsocial__887-889-c-34563__.html (consultado: 14-IX-2015).

tiempo con una personalidad fuerte y siempre en primera línea, con una acusada imagen de calidad y elegancia. Esta asociación metafórica entre los recorridos del modelo Golf y del intérprete Frank Sinatra se produce en un contexto de atribución de rasgos como Potencia, Actividad y una fuerte Evaluación positiva. Sinatra como cantante y su forma de interpretar refuerzan la imagen de Autenticidad (dimensión de Evaluación); “My Way”, por su parte, enfatiza sobre todo los elementos de Potencia y Evaluación.

Se puede concluir, por otro lado, que los rasgos considerados permiten un estudio analítico de la contribución de la música en el contexto de la comunicación publicitaria. En ese sentido ha quedado patente la importancia que tiene la contribución del idioma inglés, el intérprete, la canción y el estilo interpretativo del cantante, tomando como estudio de caso utilizado un anuncio con una canción preexistente conocida. Especialmente interesante es el empleo de los idiomas extranjeros como “elementos musicales” para quienes desconocen el idioma. La mayoría de estudios sobre el efecto de la música en publicidad tienden a considerar el efecto conjunto de la canción, producido por su popularidad, el intérprete o las melodías. Sin embargo, en este trabajo se ha dado un enfoque analítico en el que se considera que el idioma y los demás elementos contribuyen al producto anunciado con cualidades propias. En todo caso, queda en evidencia la importancia que la música tiene para reforzar el mensaje y sus efectos interpretativos, así como la posibilidad metodológica de medir las dimensiones emocionales de la música a partir del diferencial semántico. Asimismo resulta evidente la necesidad de que la música adquiera una importancia equivalente a la del texto y la imagen en la comunicación publicitaria.

Alaminos-Fernández, Antonio: "Cuando las letras son música: las canciones en inglés en la publicidad española", Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Alicante, 2014.

Alaminos-Fernández, A. F. (2014). La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa. OBETS. Revista de Ciencias Sociales, 9(1), 15-42. <http://dx.doi.org/10.14198/OBETS2014.9.1.01>

Alaminos Fernández, A. F. (2014) El "amueblamiento musical" de los "no lugares: música ambiente, espacios y relaciones sociales. II Congreso Internacional Espacios Sonoros. Universidad Autónoma de Madrid

Morris, Jon y Boone Mary Anne: "The effects of Music on Emotional Response, Brand Attitude, and Purchase Intent in an Emotional Advertising Condition", *Advances in Consumer Research*, 25(1988), pp. 519-23.

Olarte, Matilde: "¿Creación incidental o reutilización de música preexistente?", en *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Celsa Alonso González, Carmen Julia Gutiérrez

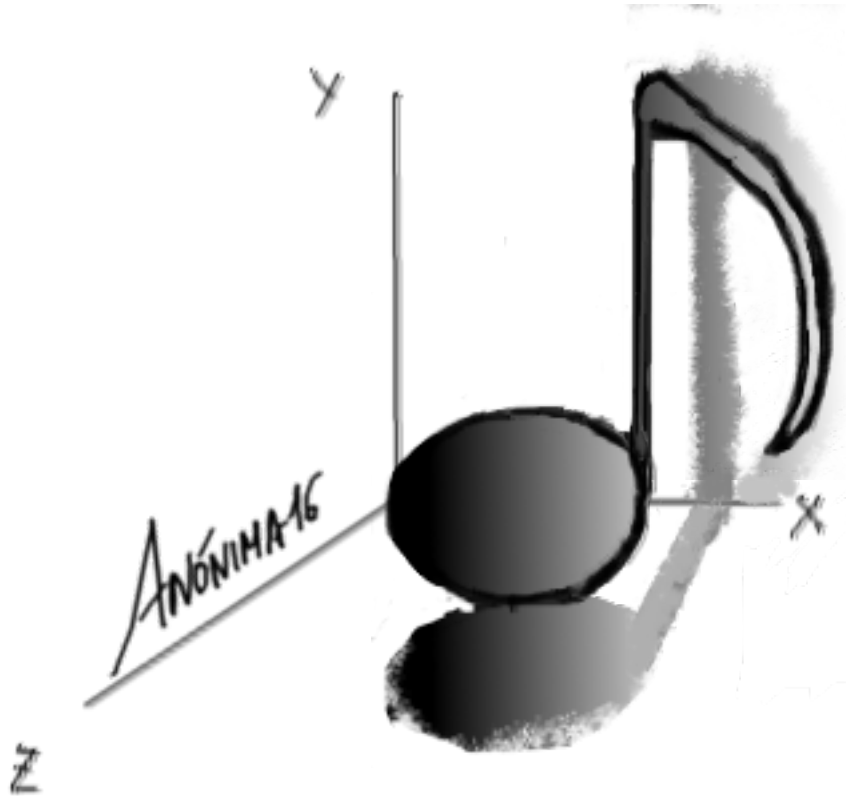
González y Javier Suarez Pajares (coords.). Madrid, ICCMU, 2008, pp. 633-44.

Osgood, Charles, SUCI, George y Tannenbaum, Percy: *The measurement of meaning*. Urbana, Illinois, University of Illinois Press, 1957.

Palencia-Leflers, Manel: "La música en la comunicación publicitaria", *Comunicación y Sociedad*, 22,2 (2009), pp. 106-18.

Perosino, Giovanni: "Sala de Comunicación (2013)", http://comunicacion.volkswagen.es/actualidad/notas-de-prensa/volkswagen-multiplica-por-mas-de-40-los-comentarios-sobre-la-marca-en-twitter-gracias-al-nuevo-spot-del-golf-gti-y-una-campana-en-esta-red-social__887-889-c-34563__.html(consultado: 14-IX-2015).del-golf-gti-y-una-campana-en-esta-red-social__887-889-c-34563__.html (consultado: 14-IX-2015).

Los efectos multidimensionales de la música



El estudio de la música y los movimientos sociales es claramente transversal. Implica conocimientos prácticos de lenguaje musical, movimientos sociales y políticos, comunicación y diferentes métodos de recolección de datos y escalamiento. Es un campo de investigación interdisciplinar, donde actualmente se establece un dialogo entre la psicología, la musicología, la comunicación y, los sociología o la ciencia política. De hecho, las conexiones entre música (como lenguaje) y emociones, sentimientos e incluso contenidos semánticos se han investigado previamente desde varios campos: la musicología, la neurología y la psicoacústica, la psicología, la sociología, marketing y comunicación. En muchos sentidos, el estudio unidisciplinario de la relación entre música y las emociones deja en evidencia importantes lagunas, así como una falta de intercambio de información que permita validar, por triangulación teórica, muchas de las conclusiones provisionales que se van alcanzando. Incluso en lo referido a los diseños de investigación.

En ese sentido, el estudio de la música y sus efectos sociales y emocionales es un área de actividad cada vez más prometedora, como consecuencia de los resultados que producen los procesos de triangulación desde diferentes disciplinas. En relación con los objetivos de esta investigación, los componentes etológicos, psicológicos y fisiológicos son relevantes. No obstante, en el planteamiento de la relación entre música y procesos socio culturales, tienen un peso especial los estudios en antropología, psicología y sociología de la música (Small, 1998; DeNora, 2000, 2001, 2003, 2005; Clarke, 2005; Martin, 2006).

Esa interdisciplinariedad se observa claramente en lo que se refiere a las estrategias de investigación empíricas. Considerando los diseños de investigación podemos encontrar desde los más “físicos” hasta los más “psicológicos”. Los procedimientos metodológicos empleados incluyen el reconocimiento de las áreas cerebrales que se activan con la música, donde existe una evidencia empírica de activación, pero no del significado real de dicha activación. Como señala Koelsch

“So far, the majority of neuroscience studies on human emotion have used static visual images as experimental stimuli. However, during the past years, the neurosciences have discovered that music is also a valuable tool to investigate emotion. Important advantages of music are (1) that music is capable of inducing emotions with a fairly strong intensity, (2) that such emotions can usually be induced quite consistently across subjects, and (3) that music can induce not only unpleasant, but also pleasant emotions (which are rather difficult to induce by static images). Neuroscience studies on the investigation of emotion with music basically indicate that

networks of limbic and paralimbic structures (such as amygdala, hippo -campus, parahippocampal gyrus, insula, temporal poles, ventral striatum, orbitofrontal cortex, and cingulate cortex) are involved in the emotional processing of music. These structures have previously been implicated in emotion, but the functional significance of each of these structures is still not well understood". (Koelsch, 2005a: 1).

Con posterioridad, los desarrollos de esa línea de investigación han consolidado las relaciones empíricas entre la activación de áreas cerebrales y estímulos musicales. (Koelsch, 2005; Koelsch, 2010). Otras estrategias complementarias desde la neurología han considerado junto a las resonancias magnéticas, el nivel de oxígeno en sangre asociado a los estados de ánimo inducidos por diferentes tipos de música (Mitterschiffthaler, M. Fu, C, Dalton, J. Andrew, C.M. y Williams S.; 2007). En este diseño de estudio, el equipo de investigación proponía la clasificación de los tipos de música (5 tristes, 5 alegres y 10 neutros). Sin embargo, estos tipos de músicas no habían sido determinados mediante investigación empírica, según las opiniones de la sociedad. Tanto las músicas como sus significados teóricos eran propuestas del equipo de investigación. En ese sentido, tanto los tipos de emociones como la clasificación de las canciones fueron establecidas a priori por los investigadores y tras un debate teórico. No fueron establecidos según la subjetividad de los individuos y, menos aún internamente por los sujetos experimentales. Los estados de ánimo se midieron mediante un breve cuestionario. Sin embargo, la vinculación sustantiva entre emociones y lenguaje musical solo puede aportarse desde otras disciplinas, que permitan conocer las estructuras y los rasgos musicales, mediante diseños por los que pueda demostrarse una relación explícita consistente y válida. El nivel de oxígeno en sangre según la canción escuchada no es, tomado aisladamente, suficientemente concluyente respecto a la inducción de emociones. No obstante, las aportaciones actuales son profundamente prometedoras, en la medida en que

"Recent demonstrations that music is capable of conveying semantically meaningful information has raised several questions as to what the underlying mechanisms of establishing meaning in music are, and if the meaning of music is represented in comparable fashion to language meaning". (Steinbeis N, Koelsch S., 2008).

Sin embargo, son muy escasos los intentos de formalizar una relación entre los rasgos distintivos de la música (en tanto que lenguaje musical) y sus efectos emocionales. Esta aproximación exige al menos una elevada competencia musical y el análisis de las preferencias subjetivas de los individuos según sus estado emocional. Por sí mismas, la activación de áreas

vinculadas a lo visual o la memoria solo pueden mostrar que puede existir alguna asociación, pero nada concluyente sobre la naturaleza de dicha relación.

Desde la psicología han sido varios los intentos de medición y desarrollo de estrategias para conocer como la música genera sentimientos. (Zentner, M.; Grandjean, D.; Scherer, K., 2008). En ese sentido, la Geneva Emotional Music Scale es un intento interesante de asociar estados de ánimo con música. Una aproximación semejante es la de Vieillard et al. (2008) que efectúa un contraste entre músicas predefinidas y sujetos experimentales. Sin embargo, el diseño es claramente mejorable. Así, en lugar de ofrecer a los sujetos una serie de músicas clasificadas previamente por el investigador según las emociones que cree debería despertar (clasificación establecida por el investigador), se debería dejar libertad al individuo para que, personalmente, indique las canciones que prefiere escuchar según estado de ánimo. Esa fase exploratoria, permite una clasificación y estudio posterior con un mayor grado de validez. Las emociones que finalmente se consideran en esta investigación han sido elegidas como expresión de los pares de antónimos definitorios de las dimensiones del diferencial semántico. En los escalamientos mediante diferencial semántico, los pares de atributos o cualidades son específicos para el concepto medido. No existe un escalamiento tipo, que pueda ser empleado universalmente para cualquier concepto. Esta línea, de escalamientos cognitivos, será la que emplearemos en esta investigación para establecer empíricamente la relación entre música, emociones y cambio sociopolítico en tres momentos de la historia reciente de España.

Por último, cabe destacar el papel que, en paralelo a los movimientos sociales y políticos llega a ejercer la música en la constitución misma de malla social. Robert Putnam (*Making Democracy Works*), para explicar la mayor o menor fortaleza cívica de las comunidades emplea diversas variables, si bien destaca una especialmente: la presencia o ausencia de confianza. Las variaciones en los niveles de confianza estarían conectados con la existencia de “asociaciones cívicas”. Para él, es el soporte esencial de la democracia y el buen gobierno “the more civic a region, the more effective its government and the more egalitarian its society” (Putnam, 1993: 97). En ese sentido, el asociacionismo cívico puede adoptar formas muy diversas “taking part in a choral society or a bird-watching club can teach self-discipline and appreciation for the joys of a successful collaboration” (1993: 90). En el planteamiento de

Putnam sobre las organizaciones cívicas, las bandas de música locales y las corales son una medición clave del nivel de confianza existente en la sociedad. (1993: 97 y 115). Para Putnam es el tejido civil que generan las asociaciones cívicas las que se traducen en el buen gobierno. No obstante, Putnam dice relativamente poco respecto a las razones por las que cree que la música tiene las propiedades que le atribuye (crear sociedad civil). Es al final de su libro, cuando reflexiona (sin referente empírico) que “singing together does not require shared ideology or shared social or ethnic provenance” (Putnam, 2000: 411) y por ello es capaz de crear un sentido de la comunidad que de otro modo no existiría. De hecho, llega a proponer el realizar festivales musicales como modo de generar capital social. Estos planteamientos están en relación directa con las propuestas de la música en su función participativa (Turino). Si bien los razonamientos de Putnam sobre la música son esencialmente especulativos, existen antecedentes históricos respecto a la eficacia de las asociaciones musicales. Así, Street (2013) observa que en el siglo XIX en Alemania las sociedades corales y musicales estaban vinculadas directamente con la vida política del país (Blanning, 2008; 283). Mas de cien años después, Finnegan (1989) analizaba como la vida musical de una ciudad inglesa facilitaba los medios para crear y controlar el mundo que ocupaban los cantantes. En su conclusión “To be involved in musical practice is to be involved in social actions and relations – in society” (1989: 329). De forma parecida, Russell (1987) en su estudio sobre la historia de la música popular en Inglaterra concluye sobre la posición que la música ocupaba en el orden social “choirs and bands offered endless opportunities for basic sociability, and sometimes more.” (1987: 222). Ese “más” refiere a la posibilidad de rebelarse contra el orden social establecido.

En ese sentido, permanece la idea de que la música juega un papel importante en el desarrollo de actitudes cívicas y políticas, llegando incluso a establecer políticas publicas, como es el caso en Gran Bretaña del Music Manifesto “Sing Up” o la iniciativa venezolana El Sistema, orientado a vincular la música con la participación social. En ese sentido, En su libro *Music in Everyday Life*, DeNora defiende la tesis de que la música forja una relación entre “the polis, the citizen and the configuration of consciousness. Music is much more than a decorative art... It is a powerful medium of social order” (2000: 163). Para DeNora, la música no es solamente una herramienta de control y opresión. También actúa constituyendo identidades y articulando emociones que empodere a la gente activando la participación cívica y política. En resumen, tal y como hemos podido apreciar, existen varios

modelos los distintos modelos teóricos y analíticos considerados anteriormente sobre el papel de los músicos y la música en la promoción del cambio y la concienciación social: Ward (1998), Ramet (1994), Mattern (1998), Eyerman and Jamison (1998), Denisoff (1966), Turino (2008), Putnam (1993) o DeNora (2000).

Alaminos-Fernández, Antonio: "Cuando las letras son música: las canciones en inglés en la publicidad española", Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Alicante, 2014.

Alaminos Fernández, A. F (2014) El "amueblamiento musical" de los "no lugares: música ambiente, espacios y relaciones sociales. II Congreso Internacional Espacios Sonoros

Alaminos Fernández, A. F (2014) La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa. OBETS, Vol. 9, n.o 1,

Alaminos Fernández, A. F (2015) La música de ascensor en el cine: un análisis semiótico. II Congreso Internacional Música y Cultura Audiovisual MUCA

Alaminos-Fernández, A. F. (2015). 15M. La expresión del conflicto en las canciones protestas.

Alaminos-Fernández, A. F. (2015). ¿ Quién es Frank Sinatra? La contribución de "La Voz" a un anuncio de automóvil.

De Nora, T. (2000) Music in everyday life. Cambridge: Cambridge University Press.

De Nora, T. (2001) "Aesthetic Agency and Musical Practice: New directions in the Sociology of Music and Emotion" in Juslin, Patrick and John Sloboda (eds) Music and Emotion, Oxford: Oxford University Press.

De Nora, T. (2003) After Adorno. Rethinking Music Sociology. Cambridge: Cambridge University Press.

De Nora (2001) Musical Practice and social Structure: A Toolkit i Clarke, Eric and Nicholas Cook (eds) Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects. Oxford: Oxford University Press.

Koelsch, S. (2005) "Investigating Emotion with Music. Neuroscientific Approaches." Annals New York Academy of Sciences. 1060: 1–7.

Koelsch, S., Siebel, W. (2005). "Towards a neural basis of music perception" Trends in Cognitive Sciences, Volume 9, Issue 12, 578-584, December

Koelsch, S. (2010) "Towards a neural basis of music-evoked emotions" Trends in Cognitive Sciences, Volume 14, Issue 3, 131-137, 11 February 2010.

Martin, P.J. (2006) Music and the sociological Gaze. Art Worlds and cultural production. Manchester: Manchester University Press.

Mattern. M. (1998). Acting in Concert: Music, Community, and Political Action. Rutgers University Press

Mitterschiffthaler, M.T., Fu, C.H.Y., Dalton, J.A., Christopher M. Andrew, C.M., Williams, S.C.R. (2007) "A functional MRI study of happy and sad affective states induced by classical music". Human Brain Mapping Volume 28, Issue 11, pages 1150–1162,

North A.C., Hargreaves, D.J. "Music and Marketing" en Juslin Patrick N. and Sloboda John A. (2010) Music and emotion. Theory, research, applications. Oxford: Oxford University Press. pages. 909-932.

Santacreu, O. (2002) La música en la publicidad. Universidad de Alicante. Alicante

Saul, S. (2003) *Freedom is, Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties* (Cambridge MA: Harvard University Press).

Sheeran, P. (2001) *Cultural Politics in International Relations* (Aldershot: Ashgate).

Steinberg, M. W. (2004) 'When politics goes pop: On the intersections of popular and political culture and the case of Serbian student protests', *Social Movement Studies*, 3:1, 3–27.

Street, J. (2013) *Music and Politics*. Cambridge: Polity Press

Wicke, P. (1992) '“The times they are a-changing”: Rock music and political change in East Germany', in R. Garofalo (ed.), *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements* (Boston MA: South End Press), 81–93.

Zatorre, R., Chen, J., Penhune, V. (2007) "When the brain plays music: auditory-motor interactions in music perception and production" *Nature Reviews Neuroscience* 8, 547-558

Las funciones sociales de la música para el cambio social



La literatura académica sobre el papel que la música ha ejercido en la movilización social ha crecido notablemente en los últimos años. Como describe Street (2013) este crecimiento ha estado inspirada en gran parte por la experiencia del antiguo bloque soviético, donde tanto los músicos como la música actuaron como oposición al régimen, llegando incluso a formar una resistencia organizada contra él (Cushman, 1995; Ramet, 1994; Sheeran, 2001; Steinberg, 2004; Szemere, 2001; Urban, 2004; Wicke, 1992). En ese sentido, la música no ha sido simplemente una fuente de información o de polémica. En varias ocasiones, ha sido una infraestructura real para la acción política. Más frecuente ha sido que tocar y escuchar determinado tipo de música adquiera la categoría de "resistencia política" (Peddie, 2006). Para muchos autores las subculturas que se formaron en torno a la música constituyen en cierto modo una forma de participación política. El que la música ejerza un papel de resistencia no es exclusiva de los estados autoritarios. En el caso de Estados Unidos la música con contenido político aparece con frecuencia en los movimientos de derechos humanos y en las oposiciones a las guerras. (Denning, 1997; Denisoff, 1971; Saul, 2003; Ward, 1998) o por ejemplo, más recientemente, en el caso de Gran Bretaña, en la Campaign for Nuclear Disarmament, o la campaña Rock Against Racism (Goodyer, 2009; McKay, 2005).

Tanto si consideramos la relación de la música con los movimientos políticos en estados dictatoriales como democráticos, la pregunta clave es ¿Cómo ejerce la música el papel que se le atribuye?. Son al menos dos las corrientes de investigación que destacan como referencia.

Uno de los enfoques considera la música una de las expresiones de las causas políticas y movimientos sociales. La música contienen sentimientos particulares, que con frecuencia, pero no necesariamente, se expresan en las letras. Se considera que las letras coinciden con las metas políticas de los participantes. Desde este enfoque, la música se define metodológicamente como una fuente primaria. En definitiva, una manera de indagar en la vida política interior de los participantes. Así, Brian Ward (1998) estudiando la relación entre la música y los movimientos de derechos civiles en Estados Unidos concluye que la música "offers a glimpse into the state of black consciousness and the struggle for freedom and equality" (1998:6).

Otro enfoque alternativo es presentar la música como una causa de la participación política. La autora Sabrina Petra Ramet (1994:1) inicia su edición sobre la música en el bloque soviético con la observación de que la música es “an unexpectedly powerful force for social and political change”. Más incluso “Music brings people together and evokes for them collective emotional experience to which common meanings are assigned”. Aunque ambas aproximaciones han generado una gran cantidad de obras sobre la presencia de la música en los movimientos sociales, ya sea como medio para informarse de ellos o en su capacidad performativa, las presunciones que subyacen a los dos planteamientos raramente se hacen explícitas, como tampoco se teorizan en detalle o se comprueba empíricamente.

Si atendemos a los enfoques de investigación más empíricos se aprecian varios intentos para estudiar de una forma sistemática cómo la música (en tanto que el sonido organizado) contribuye o provoca la participación política. Nuevamente se puede sintetizar la literatura existente en dos grandes corrientes de acuerdo con su enfoque, según el interés central sea la música o los movimientos sociales (Street, 2013).

Un referente importante es la propuesta de Mark Mattern (1998) quien parte de distinguir entre diferentes tipos de acción política, argumentando que los papeles que ejerce la música varían de acuerdo con aquellos temas o conflictos en los que participa. Para ello plantea una concepción democrática en la relación entre la comunidad y la música “community that is consistent with diversity, supports collective political action and a strong form of democracy, and potentially encompasses extensive populations and geographical regions as well as local settings”. (Mattern, 1998; 10). Mattern describe la música como una arena comunicacional y plantea el concepto “acting in concert” para describir el activismo social o la acción política basada en la comunidad a través de la música. Propone que existen tres formas de “acting in concert”: confrontacional, deliberativa y pragmática. La confrontacional se produce cuando una comunidad emplea la música para oponerse o resistirse a otra comunidad, y utiliza como ejemplo la canción chilena de 1973 con Violeta Parra o Víctor Jara, que ayudaron a crear una comunidad demócrata socialista frente a la extrema derecha del país. El contexto “confrontacional” viene definido por la relación que se establece entre las partes en conflicto. Así, la confrontación se refiere a una situación donde hay una oposición definitiva e irreductible, de suma cero, entre las posiciones enfrentadas. En una sociedad democrática, el “acting in concert”

confrontacional puede tener efectos positivos tales dar difusión y publicitar un tema político, atrayendo la atención de los ciudadanos a la participación activa. Cuando hay una dictadura, puede ser la oportunidad de expresar una oposición. Según Mattern, los límites de esta estrategia son claros, dado que polariza y puede conducir a la violencia. Para Mattern, las alternativas deliberativas y pragmáticas son con frecuencia igual o más eficaces. En la forma deliberativa (al igual que en las confrontacionales) la premisa es un interés divergente, pero la música se convierte en una “framework” para la negociación más que para la lucha. El contexto de “deliberación” es aquel, por ejemplo, en el que se realiza un intento por establecer una identidad común. En la forma “pragmática” de “acting in concert”, la premisa establece que debe existir algún interés compartido entre la gente, de forma que las canciones ponen el foco sobre los beneficios mutuos que resultan de solucionar el problema. Son contextos y conflictos donde los participantes solamente persiguen sus intereses más inmediatos. No existe un referente estructural o ideológico potente.

Cada una de estas situaciones refieren a una relación diferenciada entre la música y la acción social y política. Esta relación diferenciada implica que la música adopta diferentes funciones y papeles en el contexto del conflicto. No obstante, debe apreciarse que para Mattern la variable clave mediante la que se establece la tipología es el contexto político, cómo se define el conflicto que se está viviendo.

Mattern argumenta, ilustrando mediante estudios de caso cada tipo de contexto político, que la música se utiliza de forma diferente dependiendo del carácter del conflicto político. Lo más valioso de este enfoque es que evita el producir generalizaciones sobre el papel de la música, y nos obliga a pensar en qué contexto político está actuando la música y de qué forma este contexto puede dar una interpretación diferente a la función que está ejerciendo la música. No obstante, al poner gran parte del énfasis en el contexto, este autor presenta la música como una forma de comunicación casi convencional, donde lo que se comunica viene determinado por la estructura del conflicto político, más que por las propiedades específicas del sonido y la música. Para Mattern (1998: 15) “Music reveals constituent elements such as beliefs, assumption, and commitments that define the character and shape of the community.” En otras palabras, la música es esencialmente un sistema de cifrado para las relaciones existentes, más que un elemento que actúa de forma sustantiva y directa sobre ellas. Para Mattern, la música es un mensaje,

que aparece sobre todo reflejado en las letras de las canciones. Aunque este autor investiga sobre el papel que la música tiene en el contexto de la acción política, lo hace de una forma que limita su papel a uno secundario y funcionalmente dependiente de la causa política. Básicamente, la música serviría para comunicar y provocar lo que contexto político requiere. De hecho su conclusión final es “Music is a communicative arena in which various political actors can pursue multiple, often contradictory, agendas in which there is no guarantee of a positive democratic outcome. It is one political terrain among many” (1998: 146). La música presenta aquí una funcionalidad instrumental, como un medio para alcanzar un fin dentro del conflicto.

Un segundo planteamiento atribuye un papel mucho más activo, y expresivo a la música en la participación política. Ron Eyerman y Andrew Jamison (1998), parten de la propuesta de Mattern en referencia a los contextos políticos y la capacidad de la música para actuar como una forma de comunicación política. No obstante, difieren de este autor en la medida que le atribuyen a la música muchas más capacidades que su habilidad para transmitir mensajes. Para ellos, la música es “a kind of cognitive practice” (Eyerman y Jamison, 1998: 7). Así, mientras que Mattern propone una lectura de la música en la que esta actúa expresando las realidades políticas de un conflicto particular, Eyerman y Jamison consideran que la música contribuye a constituir y crear esas realidades, y que la música es un recurso mediante el que la lógica de la acción colectiva (por lo habitual, no hacer nada) puede ser desafiada. La pasividad social puede verse provocada, concienciada y movilizada mediante la música. No obstante, aunque la música adquiere una relevancia especial para estos autores, aún permanece dependiente del contexto político en el que está actuando. Es el movimiento social el que le concede significado como expresión cultural, y la música se convierte en uno de los recursos de la cultura, de forma que la música contribuye formando parte “the action repertoires of political struggle”(1998: 7).

Eyerman y Jamison consideran la música como un vehículo que da soporte a las memorias colectivas que subyacen a los movimientos sociales, y a los músicos como portadores de la verdad de las causas por las que están peleando (1998: 21-24). Sin embargo, no llegan a explicar cómo la música y los músicos llegan a realizar dichos papeles: “ser contenedores de la memoria” o “ser portadores de la verdad”. Dicho de otra forma, para estos autores, la importancia del papel que juega la música se interpreta desde el punto de vista retrospectivo: la música es importante porque la música fue

importante. Determinados músicos son importantes debido a que fueron importantes. No llegan a establecer cómo la música puede albergar las memorias colectivas, o cuando y cómo los músicos llegan a convertirse en los portadores de la verdad. Por qué un interprete como Bob Dylan fue decisivo para la historia de los movimientos sociales y no otros cualquiera, cantantes e intérpretes que en la actualidad ya han sido olvidados. Éste tipo de preguntas exige un examen mucho más detallado de la forma en que la música actúa como música.

Es también el caso de otro autor, Denisoff (1966) quien efectúa una clasificación entre dos tipos de canciones protesta según su funcionalidad. Por un lado, las que denomina "magnéticas" que están asociadas a movimientos sociales ya existentes, y que actúan buscando desarrollar la noción de pertenencia al grupo. Por otro lado, las que denomina "retóricas", y que sin vincularse a ningún movimiento social de protesta en particular, intentan expresar la indignación de los individuos intentando promover la crítica o el cambio político. En las tres aproximaciones, tanto para Mattern, como para Eyerman y Jamison o Denisoff, la atención básica está enfocada hacia, y desde, los movimientos sociales. Para ellos, la música es una consideración necesaria, pero no obstante secundaria. Esta es una de las razones por las que solo tratan débilmente la conexión entre el sonido y la acción social. En cierto modo, para estos autores la música se reduce, simplemente, a otra forma de comunicación política.

Un planteamiento diferente de la relación entre música y movimientos sociales la encontramos en otros autores que han intentado identificar las contribuciones específicas que ha hecho la música a la participación política. Por lo general, estos autores han comenzado su interés investigador desde la música y después han considerado su aplicación en el fenómeno político.

Es el caso de Thomas Turino (2008; 2). Para él, a través de la música, "together with other public expressive cultural practices... that people articulate the collective identities that are fundamental to forming and maintaining social groups". Considera que la música es muy importante en esta función identitaria, debido a que la música es especialmente apta para transmitir sentimientos y experiencias, y también porque la música (y en general todas las artes) posee la habilidad de imaginar nuevas realidades (2008: 15-18). Si Mattern creaba una tipología política, Turino propone una musical. Turino distingue entre la música "presentational" y la música "participatory". Las dos

se diferencian por la forma en la que los músicos y la audiencia se relacionan entre ellos, considerando varias dimensiones. La actuación “participativa” implica que no hay distinción entre el artista y la audiencia, mientras que en la “presentacional” ambos papeles están claramente diferenciados. En esta última, el artista actúa para la audiencia, mientras que en la anterior el artista actúa con la audiencia, y al hacerlo de ese modo crea una nueva forma de acción social (2008: 35). Con esta aproximación, Turino intenta dar cuenta de la contribución específica que la música puede hacer a la acción, al menos en el caso de las actuaciones participativas donde no se da distinción entre músicos y audiencia.

El problema con el enfoque de Turino, es que si bien centra la atención en la actuación musical, no llega a mostrar como esa política diferente que se produce durante las actuaciones, llega a conectar con lo que sucede en la calle. O dicho de una forma más precisa, no argumenta de forma lo suficientemente sólida la conexión entre la actuación musical y lo que sucede en la calle. En lo referido a la función identitaria, Turino estudia el papel que la música ejerció durante el nazismo, así como en los movimientos en pro de los derechos civiles. En su planteamiento, la política cultural de los nazis explotó las ventajas del potencial que posee la música participativa. Las masas cantando todas juntas facilitaban el inculcar un sentido de unidad en torno al programa nazi y eliminaba las dudas individuales que pudieran surgir. En el caso de los movimientos en defensa de los derechos civiles, la música cantada colectivamente permitiría reforzar el coraje colectivo, en el transcurso de esa lucha (2008: 210 y 220). Lo interesante de este enfoque, es que llega a atribuir un poder específico a la música por ella misma. Sin embargo, en ese proceso de concentrarse en la música realiza un planteamiento que elimina el contexto social y político. La música facilitaría esencialmente los mismos recursos para todo movimiento social y político, independientemente de la naturaleza del conflicto político. La distinción entre música “participativa” y “presentacional” nos aproxima a la función particular que ejerce la música en los movimientos sociales, pero con el coste de perder de vista el contexto político.

Podemos apreciar como en el primer enfoque se concede un peso especial al contexto político y al conflicto, apareciendo la música como un elemento subsidiario. En el segundo, otros investigadores centrándose en el papel de la música, conceden poca importancia al contexto político. En ese sentido, cabe pensar que existe una necesidad de integrar, desde el

conocimiento de sus capacidades performativas, el uso y funcionalidades de la música en los movimientos sociales. Para ello, partiendo de la premisa de que las canciones protesta pueden diferenciarse según la función que ejercen en el contexto sociopolítico en el que se producen, no hay que olvidar, y sí integrar en el análisis, que el medio musical genera, por su propia naturaleza, efectos pragmáticos emocionales independientemente de su función social última (Alaminos Fernández, 2014). Es algo que, desde la comunicación, está experimentando un dinamismo investigador importante. Así, por ejemplo, el estudio sobre música y en comunicación (North, A. and Hargreaves, D.J., 2010) y su anclaje cultural como lenguaje, la “afinación” conceptual cuando aparece asociado a mensajes y recomendaciones publicitarias o su capacidad para evocar emociones o situaciones.

Es evidente que la relación entre música y emociones o afectos es tan intensa que actúa bidireccionalmente. Así, la conexión entre música y emociones ha sido también investigada en sentido contrario como se muestra en varios estudios (Konecni, 2010: 714). En ese sentido, la primera fase de esta investigación explora como los estados emocionales de los individuos pueden sugerir melodías y canciones. Es algo equivalente a cuando un individuo elige una canción para escuchar según su estado de ánimo. En el sentido opuesto, el estado de ánimo de un individuo puede cambiar según las músicas que le rodean.

El estudio de la relación de la música con los sentimientos y los comportamientos ha interesado a múltiples disciplinas que triangulando han mostrado dicha eficacia. Especialmente destaca el enfoque neurofisiológico (Koernst y Siebel, 2005; Zatorre, Chen & Penhune, 2007), los procesos cognitivos y psicológicos (Konecni, 2010), complementados con la antropología (Hannon and Trainor, 2007), o la sociología (Santacreu, 2002; Alaminos, 2014). Algunos autores (Fritz, Jentschke, Gosselin, Sammler, Peretz, Turner, Friederici and Koelsch, 2009) han postulado que la música es un lenguaje universal, produciendo al menos tres emociones que son reconocibles en cualquier cultura. Estos estudios se encuentran en fase muy temprana y no existen evidencias suficientes sobre la universalidad de las emociones generadas por la música.

Al igual que existen diferentes formas de protestar como los grafitis, las manifestaciones, las pancartas, existen las canciones. Los eslóganes coreados en una manifestación, son una primera expresión de la incorporación

de la música a las protestas. En un nivel más elaborado, los músicos y cantantes se involucran en las reivindicaciones creando canciones que expresan o denuncian situaciones de injusticia o violencia. En cierto sentido, las canciones protesta han llegado a definir un género. Víctor Jara, Joan Baez o Bob Dylan son nombres fácilmente asociables al empleo de la canción para denunciar y protestar contra la injusticia o la opresión.

Alaminos-Fernández, Antonio: "Cuando las letras son música: las canciones en inglés en la publicidad española", Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Alicante, 2014.

Alaminos Fernández, A. F (2014) El "amueblamiento musical" de los "no lugares: música ambiente, espacios y relaciones sociales. II Congreso Internacional Espacios Sonoros

Alaminos Fernández, A. F (2014) La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa. OBETS, Vol. 9, n.o 1,

Alaminos Fernández, A. F (2015) La música de ascensor en el cine: un análisis semiótico. II Congreso Internacional Música y Cultura Audiovisual MUCA

Alaminos-Fernández, A. F. (2015). 15M. La expresión del conflicto en las canciones protestas.

Alaminos-Fernández, A. F. (2015). ¿ Quién es Frank Sinatra? La contribución de "La Voz" a un anuncio de automóvil.

Blanning, T.C.W. (2008) *The Triumph of Music: The Rise of Composers, Musicians and Their Art*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

Cushman, T. (1995) *Notes from Underground: Rock Music Counterculture in Russia*. Albany NY: State University of New York Press.

Denisoff, R. (1966) "Songs of Persuasion: A Sociological Analysis of Urban Propaganda Songs". *The Journal of American Folklore*, 79 (314), 581–589.

De Nora, T. (2000) *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

De Nora, T. (2001) "Aesthetic Agency and Musical Practice: New directions in the Sociology of Music and Emotion" in Juslin, Patrick and John Sloboda (eds) *Music and Emotion*, Oxford: Oxford University Press.

Eyerman, R. Jamison, A. (1998) *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century* . Cambridge: Cambridge University Press.

Fritz, T., Jentschke, S., Gosselin, N., Sammler, D., Peretz, I., Turner, R., Friederici A.D., Koelsch, S. (2009) "Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music". *Current Biology*, Volume 19, Issue 7, 573-576, 19 March

Goodyer, I. (2002) *The Cultural Politics of Rock Against Racism*. Sheffield Hallam University, MA thesis, unpublished.

Hannon, E., Trainor, L. (2007) Music acquisition: effects of enculturation and formal training on development. *Trends in Cognitive Sciences*, Volume 11, Issue 11, 466-472, 1 November

Koelsch, S. (2005) "Investigating Emotion with Music. Neuroscientific Approaches." *Annals New York Academy of Sciences*. 1060: 1–7.

Koelsch, S., Siebel, W. (2005). "Towards a neural basis of music perception" *Trends in Cognitive Sciences*, Volume 9, Issue 12, 578-584, December

Konecni, J. (2010) "The influence of affect on music choice". Juslin Patrick N. and Sloboda John A. (eds.) *Music and emotion. Theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press. Pags. 697-723

- Martin, P.J. (2006) *Music and the sociological Gaze. Art Worlds and cultural production*. Manchester: Manchester University Press.
- Mattern, M. (1998). *Acting in Concert: Music, Community, and Political Action*. Rutgers University Press
- Mattern, M. (1998) "Cajun Music, Cultural revival: theorizing political action in popular music." *Popular Music and Society* 22 (1) 31-48.
- Mattern, M. (2013) *Steve Earle: The politics of Empathy*. In Kristine Weglarz and Mark Pedelty (ed.) *Political Rock*. Ashgate
- McKay, G. (2006) *Circular Breathing: The Cultural Politics of Jazz in Britain* (Durham NC: Duke University Press).
- North A.C., Hargreaves, D.J. "Music and Marketting" en Juslin Patrick N. and Sloboda John A. (2010) *Music and emotion. Theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press. pages. 909-932.
- Peddie, I. (2006) *The Resisting Muse: Popular Music And Social Protest*. Ashgate.
- Putnam, R.D. (1993) 'The prosperous community: social capital and public life' in the *American Prospect*, 4:13
- Ramet, S.P. (1994) *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder CO. Westview Press.
- Russell, H. (1987) "Rational Choice Theories," in Terence Ball, editor, *Idioms of Inquiry: Critique and Renewal in Political Science*, Albany, N. Y.: SUNY Press, pp. 67-91.
- Santacreu, O. (2002) *La música en la publicidad*. Universidad de Alicante. Alicante
- Saul, S. (2003) *Freedom is, Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties* (Cambridge MA: Harvard University Press).
- Street, J. (2013) *Music and Politics*. Cambridge: Polity Press
- Szemere, A. (2001) *Up from the Underground: The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. University Park, PA. Pennsylvania State University Press.
- Turino, T. (2008) *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago.
- Urban, M. (2004) *Russia Gets the Blues: Mass, Culture, and Community in Unsettled Times*. London. Cornell University Press.
- Vieillard, S., Peretz, I., Gosselin, N., Stéphanie Khalfa, S. Gagnon, L., Bouchard, B. (2008) "Happy, sad, scary and peaceful musical excerpts for research on emotions" *Cognition & Emotion* Volume 22, Issue 4, pages 720-752
- Ward, B. (1998) *Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*. London: UCL Press.
- Wicke, P. (1992) ' "The times they are a-changing": Rock music and political change in East Germany', in R. Garofalo (ed.), *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements* (Boston MA: South End Press), 81-93.
- Zatorre, R., Chen, J., Penhune, V. (2007) "When the brain plays music: auditory-motor interactions in music perception and production" *Nature Reviews Neuroscience* 8, 547-558

Zentner, M., Grandjean, D., Scherer, K.R. (2008) "Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement." *Emotion*, Vol 8(4), Aug, 494-521

Parte de los textos presentados en este libro han sido defendidos en varios congresos internacionales y nacionales. Otros textos corresponden con los trabajos preparatorios de futuras publicaciones.

La música ambiental y los "no-lugares". II Congreso Internacional Espacios Sonoros. Universidad Autónoma de Madrid, 2014.

15 M. La expresión del conflicto en las canciones protestas. Congreso Internacional Comunicación, Sociedad Civil y Cambio Social #comunicambio Universidad Jaume I, 2015.

La música de ascensor en el cine: un análisis semiótico. II Congreso Internacional Música y Cultura Audiovisual MUCA, Universidad de Murcia, 2015.

¿Quién es Frank Sinatra? La contribución de la "voz" a un anuncio de automóvil. Comunica, Coneuta, Coneix VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos, (JAM), Universidad Complutense de Madrid, 2015.

